Die persisch-islamische Miniaturmalerei

von Walter Schulz

CORNELL
UNIVERSITY
LIBRARY

Cornell University Library
ND 3241.S38
v.1
Die persisch-islamische Miniaturmalerei
3 1924 008 633 939

DATE DUE

Interlibrary Loan

DATLOAD

PRINTED IN U.S.A.

CORNELL
UNIVERSITY
LIBRARY

Cornell University Library
ND 3241.S38
Die persisch-islamische Miniaturmalerei
3 1924 008 633 939

DATE DUE

Interlibrary Loan

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

CORNELL
UNIVERSITY
LIBRARY

Cornell University Library
ND 3241.S38
v.1
Die persisch-islamische Miniaturmalerei
3 1924 008 633 939

DATE DUE

Interlibrary Loan

CATLOGD

PRINTED IN U.S.A.

Die persisch-islamische Miniaturmalerei

Band I

Digitized by Google

Von diesem Werk wurde eine einmalige Liebhaber-ausgabe von 20 numerierten Exemplaren auf Van-Geldern-Bütten gedruckt und mit der Hand in Leder gebunden. Dieses Exemplar trägt die Nr. [redacted]

Digitized by Google

Die persisch-islamische Miniaturmalerei

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans

von

Ph. Walter Schulz

Erster Band
Text

Leipzig
Verlag von Karl W. Hiersemann
1914

Digitized by Google

A 806-13

Copyright 1915 by Karl W. Hiersemann, Leipzig

Digitized by Google

Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen

Johann Georg, Herzog zu Sachsen

ehrfurchtsvoll zugeeignet

Digitized by Google

Zum Geleit

Das wissenschaftliche Studium der persischen und indischen Miniaturmalerei ist jünger als die Schätzung dieser Meisterwerke orientalischer Kunst. Während das Studium der orientalischen und besonders der persischen Handschriften seit langem eifrig und erfolgreich betrieben wird, ist die kunstwissenschaftliche Erforschung der Malereien, mit denen diese Werke, der Koran, die Chroniken, die Lehren des Propheten, die Legenden, häufig geziert worden sind, erst in neuester Zeit, seit den großen Miniaturenausstellungen in Paris und namentlich in München, ernstlich in Angriff genommen worden.

Erst durch diese Ausstellungen sind wir näher bekannt gemacht worden mit Buchmalereien älterer Entstehung als die viel verbreiteten Werke vom 17. Jahrhundert aufwärts; jetzt erst kann damit begonnen werden, der Lösung entwicklungsgeschichtlicher Probleme nachzugehen. Aber noch immer hat die kunstgeschichtliche Erforschung des Orients mit außerordentlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, nicht allein der Kunstgeschichte, sondern auch auf den weiten Gebieten der Geschichte und orientalischen Kultur im allgemeinen. Zudem sind die kostbaren Schätze vieler Bibliotheken und nicht nur orientalischer keineswegs leicht zugänglich. Welcher Vorteil für die Forschung, wenn es gelänge, das weit zerstreute Studienmaterial in guten Wiedergaben zu vereinigen und es nach Ort und Zeit der Entstehung zu sichten!

Zu dieser Schwierigkeit der Übersicht kommt noch hinzu, daß es für die Frühzeit der persischen Buchmalerei fast ganz an grundlegenden Vorarbeiten fehlt. Jeder neue Fund von Malereien, Handschriften mit Miniaturen, der in den angrenzenden Gebieten Syriens oder Zentralasiens zutage kommt, stellt uns vor neue Probleme, kompliziert einstweilen die entwicklungsgeschichtlichen Fragen mehr, als daß er sie klärt. Auf einem Gebiete, auf dem nur wenige Pioniere der Forschung tätig sind, bedarf es der Teilnahme noch Vieler, ehe befriedigende Resultate geliefert werden können.

Bei dieser Sachlage muß jeder Beitrag zur besseren Erkenntnis der islamischen, speziell der persischen Miniaturmalerei dankbar begrüßt werden, wenn er sich auf umfassender Kenntnis der islamischen Kultur und Kunst aufbaut. Der Verfasser der nachfolgenden Arbeit kennt den islamischen Orient aus mehrfachem längeren Aufenthalt, und er hat das Glück, auch die persische Sprache und Literatur so zu beherrschen, daß er 1903 mit der Übersetzung eines persischen Reisewerkes „Zustände im heutigen Persien, wie sie das Reisebuch Ibrahim Begs enthüllt" hervortreten konnte. Dr. Walter Schulz legte auf seinen Reisen wertvolle Sammlungen persischer Kunst an, die größtenteils in den Besitz des Kunstgewerbemuseums und des Museums für Völkerkunde in Leipzig als Geschenke übergegangen sind.

Eine besonders wertvolle Abteilung dieser Sammlungen bildeten die persischen und indopersischen Buchmalereien, die einem weiteren Kreis von Sachkennern und Liebhabern zuerst

Digitized by Google

1900 auf einer Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, dann aber auf der großen islamischen Ausstellung in München und der Sonderausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum — beide im Jahre 1910 — bekannt geworden sind. Der nachfolgende Versuch stützt sich aber nicht nur auf die von dem Verfasser selbst gesammelten Werke, sondern er berücksichtigt fast alle in den europäischen öffentlichen und privaten Sammlungen bewahrten Schätze und darunter neuere Funde von großem geschichtlichem und künstlerischem Werte.

In der kunstgeschichtlichen Bearbeitung des vielseitigen Stoffes, in der namentlich Blochet, Martin und Sarre tätig sind, geht der Verfasser vielfach eigene Wege. Was er an Wissenswertem über die persische Buchmalerei, über ihre Herstellungsweise, ihre Lokalisierung, ihren Stil, ihre Beziehung zu anderen Kunstkreisen, über die Kalligraphen und Maler in Erfahrung bringen konnte, hat er in den nachfolgenden Kapiteln ausgebreitet, mehr im Sinne einer Materialsammlung als mit der Absicht einer zusammenfassenden Darstellung. Wie sehr er auch alle erreichbare Literatur benutzt hat, so hat er nicht nur eine Menge interessanter Einzelheiten aus selbständiger Beobachtung den älteren Arbeiten hinzufügen können, sondern auch Gruppierungen vorzunehmen versucht, wie etwa in dem Nachweis der Schule von Bagdad — zuerst in einem Aufsatz des Orientalischen Archivs 1910 — die der weiteren Forschung dankenswerte Anregung gebracht haben.

Nach den eigenen Worten des Verfassers will sein Werk Bausteine zu dem künftigen stolzen Bau einer Geschichte der islamischen Malerei bringen. Auch in dieser bescheidenen Einschränkung darf das Werk als eine Bereicherung der orientalischen Kunstgeschichte begrüßt werden. Als die Arbeit eines Bewunderers orientalischer Kultur wird es nicht nur der persischen Miniaturmalerei neue Freunde werben, es wird auch in den zünftigen Kreisen der Orientalisten und in der noch kleinen Schar von Kunsthistorikern, die sich um eine bessere Erkenntnis der persischen Kunst bemühen, dankbar entgegengenommen werden.

Wenn der Unterzeichnete sich gern bereit gefunden hat, diesem schönen und fleißigen Werke ein Geleitwort mitzugeben — dessen es um seines eigentümlichen Wertes willen gar nicht bedurfte — so geschieht es nicht nur zum Dank für die wiederholten hochherzigen Geschenke des Verfassers, welche die Begründung einer ansehnlichen Abteilung für die persisch-islamische Kunst im Städtischen Kunstgewerbemuseum zu Leipzig ermöglicht haben, sondern auch zum Dank für vielfache Belehrung und Anregung im freundschaftlichen Verkehr mit dem Verfasser.

Leipzig im Juni 1914.

Richard Graul

Digitized by Google

Vorwort

Die Miniaturmalerei, welcher Gattung und welchen Ursprungs sie auch sein mag, wird sich als eine überaus zarte und subtile Feinkunst immer nur einen kleinen Kreis von Liebhabern und Kennern gewinnen. Einen wieviel schwereren Stand hat da die muslimische Kleinmalerei, welche uns, die wir auch in der Malerei tektonisch empfinden, als reine Flachmalerei wie die ostasiatische — zumal bei ungenügender Vorkenntnis — seltsam fremd berühren muß.

Und wenn die Kenntnis der Buchmalerei schon im allgemeinen eine Kenntnis ist, die erst erworben sein will, — sicher ist sie nicht einer der am wenigsten ergiebigen Zweige der Archäologie — so ist dies ganz besonders bei der Buchmalerei des Islams der Fall.

Hier kommt es bei der Beurteilung nicht allein auf künstlerisch-feinfühliges Nachempfinden an und scharfes Unterscheidungsvermögen, sondern auch auf wissenschaftliche und literarische Gesichtspunkte. Ein tieferes Eingehen, ja ein Vertrautsein mit allen sittlichen und geistigen Kulturerscheinungen der mohammedanischen Völkergebiete, wie es gefordert wurde, ist sicher vonnöten. Sie spiegeln sich mit ihren eigenartigen nationalen Merkmalen in den Äußerungen ihrer Kunst wieder voller Originalität und Vielseitigkeit. Ihnen nachzuspüren auch in ihren schriftlichen Emanationen ist sogar erwünscht.

Zurzeit steckt die Kunstforschung auf dem Gebiete der gesamten islamischen, hier im speziellen der persischen Malerei — in vieler Beziehung eine Terra nova — allerdings noch ganz in den Kinderschuhen. Noch gehen Quellen- und Kunstforscher leider nicht immer Hand in Hand, können es nicht, da uns sogar eine eingehende Geschichte Irans unter dem Islam noch fehlt. Eine genauere und eindringlichere Detailkenntnis von seiten eines Einzelnen wird aber vorläufig noch recht unvollkommen sein müssen bei dem spärlichen, oft unzuverlässigen Quellenmaterial und dem mehr oder weniger gefälligen Entgegenkommen der Schatzhüter. Freilich muß in letzterem Falle oft die Kostbarkeit und Empfindlichkeit der ihnen anvertrauten Materie und die daraus resultierende große Verantwortung als triftiger Entschuldigungsgrund in Betracht gezogen werden.

In den letzten Jahren nun, zumal durch die bekannten Staatsumwälzungen in Persien und dem osmanischen Reiche erschienen in größerer Anzahl bisher sorgsam gehütete und verborgen gehaltene erstklassige Malereien der frühesten und späteren islamischen Kunstperioden auf dem europäischen Kunstmarkte und wurden in größeren Ausstellungen in München und Paris der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Digitized by Google

Eröffneten die sogenannten Primitiven mit einem Schlage neue Perspektiven, ermöglichten sie teilweise Lösungen von bisher fraglichen Kunstproblemen, so machten uns die illuminierten späteren Werke mit signierten Originalen von bedeutenden, nur dem Namen nach bekannten Künstlern der ersten Sefawi-Zeit bekannt. Dazu gesellten sich glücklicherweise fast gleichzeitig für die alte Kunst des Islams epochemachende Entdeckungen durch die Ausgrabungen im Irak.

Jetzt erst wurde es möglich gemacht, das Gebiet der mesopotamischen Kunst mit ihren Ausstrahlungen nach dem Westen fester und klarer zu umgrenzen und zugleich das Mischwesen der arabisch-aramäisch-persischen Kalifenkultur zu erkennen, wie die immer stärker zutage tretende Entwicklungstendenz des vorderen Orients zur Asiatisierung. Der Unterschied zwischen der westislamischen und ostmuslimischen Stilrichtung trat nun auch in der Buchmalerei deutlicher hervor.

Dennoch wird es vielleicht als ein kühnes „verfrühtes" Wagnis angesehen werden, allen Bedenken und Einwänden zum Trotz einen neuen Beitrag zur Kunstgeschichte der persisch-islamischen Miniaturmalerei jetzt erscheinen zu lassen. Doch möge zur Entschuldigung dienen, daß es nicht in der Absicht des Autors gelegen hat, eine umfassende Geschichte dieser Malerei zu geben, das heißt von der Neugeburt Irans 1200 n. Chr. an bis heute, und Anspruch zu erheben auf ein abschließendes Urteil betreffs aller bekannten Werke, der Malschulen und provinziellen, bodenständigen Stilgruppen und Stilgattungen, ferner der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, ihrer Namen und Individualitäten, doppelt schwer bei der allgemeinen Gleichnamigkeit in Iran. Das alles kann zurzeit noch nicht die Aufgabe eines Einzelnen sein.

Auch das Bildmaterial konnte der hohen Kosten wegen nur ein verhältnismäßig beschränktes bleiben. Dagegen werden diesmal besonders Kunstwerke in deutschem Besitz berücksichtigt. Eine genaue Wiedergabe der Signaturen in Faksimile war nicht möglich. Zumal die Ornamentik mit ihren zeitlichen Zierformen konnte nur in ihren Hauptmotiven gestreift werden, ohne daß es möglich war, auf all die rätselvollen Fragen nach den künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Ostasien, dem vorderen Orient und dem Abendlande erschöpfend einzugehen, vor allem durch Heranziehung der nahverwandten und für die gesamte Kunstgeschichte so wertvollen islamischen Webemuster, diesen wichtigen Quellen der Flachornamentik. Das muß einer späteren besonderen Abhandlung aufgespart bleiben.

Es genügt dem Herausgeber dieses „Beitrages", ein Handlanger zu sein, der Bausteine zum Neubau herbeischafft, ohne eigennützige Zwecke und ohne Fantastereien, nur mit Beschränkung auf geschichtliche Daten und die Werke selbst oder auf in der Literatur erwähnte Meister. Mögen die Bausteine schlecht oder recht sein, das mag ein Baumeister später beurteilen und dann seine Wahl treffen, wenn durch neue Funde und Entdeckungen genügend Material vorhanden sein wird zu einer Geschichte der islamischen Malerei überhaupt und der persischen im speziellen.

Nicht aber möchte ich unterlassen, hier auszusprechen, wie förderlich mir das dankenswerte Entgegenkommen war, das ich allerorten mit einer Ausnahme gefunden habe, bei

Digitized by Google

den Herren Direktoren und Vorständen der staatlichen und städtischen Museen und Bibliotheken zu Berlin, Frankfurt, Hamburg, Kairo, Leipzig, Prag und Petersburg, insbesondere Herrn Professor Kroker in Leipzig, der mir bereitwilligst gestattete, den kostbaren Koran der Stadtbibliothek aufzunehmen, sowie Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. Steindorff für die Empfehlungen an die Herren Dr. Schaade und Herz-Bey in Kairo.

In gleicher Weise liehen mir ihre Schätze Herr Prof. Dr. Sarre und Geheimrat Zander in Berlin sowie Herr Osthaus in Hagen, Herr Dr. Meyer-Riefstahl und Léonce Rosenberg in Paris. Zur Verfügung stellten mir in zuvorkommender Weise mehrere Reproduktionen vor allem Herr Victor von Goloubew in Paris, desgleichen Monsieur Demotte ebendort, sowie Se. Exzellenz Geheimer Rat Freiherr von Eperjesy auf Schloß Wehrburg bei Meran. Herr Professor Eibner in München übernahm die schwierige Analyse der Farbstoffe und gab mir mit freundlichster Bereitwilligkeit allerhand wichtige Aufschlüsse und Erklärungen.

Meinen untertänigsten Dank sage ich Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzen Johann Georg, Herzog zu Sachsen, dem ausgezeichneten Kenner der Kunstgeschichte und tätigen Förderer der wissenschaftlichen Erkenntnis auf diesem Gebiete, für die huldvolle Annahme der Widmung.

Ganz besonders fühle ich mich verpflichtet Herrn Professor Dr. Graul, dem ich bereits so viel Anregung und Förderung verdanke, für das gütige Geleitwort sowie seine jederzeit gefälligen wertvollen Ratschläge und seine tatkräftige Unterstützung für die würdige Herstellung des vorliegenden Werkes.

Besten Dank auch dem Verleger Herrn Karl W. Hiersemann für seine Opferfreudigkeit und Herrn Dr. C. F. Reinhold für sein unermüdliches liebenswürdiges Eingehen auf alle meine Ideen und das rege Interesse, das er dem Buche stets entgegengebracht hat.

Walter Philipp Schulz

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis

Seite

Zum Geleit VII
Vorwort IX
Verzeichnis der Abbildungen im Text und der Tafeln des Textbandes XIV
Verzeichnis der im Text verwendeten Abkürzungen XVI
Kapitel I. Stellung der Malerei im Islam. Vorurteile und ihre Gründe. Einheimische Quellen 1
Kapitel II. Buchmalerei und Einzelminiatur 7
1. Illuminierung. Kalligraphischer, ornamentaler und figürlicher Schmuck 7
2. Selbständige Einzelminiatur 9
3. Stoffe und Sujets 10
Kapitel III. Das Material 12
Kapitel IV. Die Technik 22
Kapitel V. Wesen und Charakter 25
Kapitel VI. Ursprung der persischen Malerei 35
Kapitel VII. Geschichtliche Entwicklung bis zum Falle Bagdads 43
Kapitel VIII. Kunstperioden und Kunstzentren 52
Kapitel IX. Die Werke. Figürliche Darstellungen und ihre Stilarten 61
1. Vormongolische 61
2. Die mongolisch-chinesische und mongolisch-persische Schule 69
3. Westpersische Schulen zur Timuridenzeit 86
4. Ostpersische Schulen bis Behzad 94
5. Die Manier Behzads vorbildlich 106
6. Werke ostpersischer Schulen unter den Usbeghen 119
7. Werke zur Zeit von Ismael I. und Tamasp I. in Täbris und Kazwin 122
8. Werke während der Regierung von Abbas I. bis zur Neuzeit . . . 131
Kapitel X. Die Ornamentik 136
Kapitel XI. Die Maler und Malschulen 158
Liste der Kalligraphen und Maler 199
Literaturverzeichnis 205
Register 211
Liste der Herrscher Irans seit Einführung des Islam 223
Nachträge und Berichtigungen 227

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen im Text

Seite

Namenszug 6
Randleiste aus Ms. von 1588, Urfi von Schiraz, Sammlung W. S. Leipzig 11
Handschrift von Mir Ali II 21
Lüstrierter Schalenboden. 12. Jahrh., Leipzig, Kunstgewerbe-Museum 24
Lüsterstern mit nimbierten Vögeln. 13. Jahrb., Leipzig, Kunstgewerbe-Museum 34
Handschrift des Schah Mahmud el Nischapuri 42
Ornamentale Details. Fig. 1—25 . . . . . 139—151
Schikisté-Schrift. 19. Jahrh. 157
Sternbild des Kaikaus. Kitab sauwar el Kawakib. 17. Jahrh., Museum f. Völkerkunde, Berlin 198
Namenszug von Beha ullah, dem Führer der Babisekte 210
Timur beg. Safernamé von 872/1467. Slg. V. Goloubew, Paris 226
Randleisten und Zierstücke aus „Diwan des Emir Schahi", Leipzig, Kgw.-Mus. 1, 7, 12, 22, 25, 35, 43, 61, 136
Randleisten und Zierstücke aus „Mir Ali el Katib", Leipzig, Kunstgewerbe-Museum 52, 158

Verzeichnis der Tafeln des Textbandes

Tafel A Abb. 1. Lüsterstern mit Heiligen. 13. Jahrh. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.
Abb. 2. Lüsterstern mit an einem bläulichen Baume sitzender Figur. 13. Jahrh. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.
Abb. 3. Lüsterstern mit Astronom. 13. Jahrh. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.
Abb. 4. Lüsterfliese in Relief mit blauem Fond. 14. Jahrh. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

Tafel B Abb. 1. Sternbild. Der Bogenschütze. Kazwini. 15. Jahrb. Sammlung F. Sarre, Berlin.
Abb. 2. Fabeltier in der Art der Hippokampen. Kazwini. 15. Jahrh. Sammlung F. Sarre, Berlin.
Abb. 3. Darstellung der Erde. Kazwini. 17. Jahrh. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.
Abb. 4. Sternbild des Schlangenträgers. Kitab sauwar el Kawakib. Um 1600. Museum für Völkerkunde, Berlin.

Tafel C Pflanzenstudien aus Kazwinis Kosmographie.
Abb. 1. 15. Jahrb. Sammlung F. Sarre, Berlin.
Abb. 2. 15. Jahrh. Sammlung F. Sarre, Berlin.
Abb. 3. 15. Jahrh. Sammlung F. Sarre, Berlin.
Abb. 4. 14. Jahrh. Sammlung Meyer-Riefstahl, Paris.
Abb. 5. 17. Jahrh. Grün auf gelbem Grunde. Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums.
Abb. 6. 17. Jahrh. Farbig auf gelbem Grunde. Berlin, Bibliothek d. Kunstgewerbe-Museums.

Tafel D Abb. 1 u. 2. Diwe. Farbig auf gelbem Grunde. Kazwini. 17. Jahrh. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.
Abb. 3. Baum Wakwak, Indisch. 17. Jahrh. Berlin, Museum für Völkerkunde.
Abb. 4 u. 5. Blumenstudien in Blau und Weiß. 18. Jahrh. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.

Tafel E Abb. 1. Hof Schah Abbas des Großen. Skizze von Schah Kasem zum Nizami von 1604—26. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.
Abb. 2. Bismillah in Form eines Vogels. Teheran 1288/1872. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.
Abb. 3. Farbenskala eines persischen Farbenkastens. 19. Jahrh.

Tafel F Abb. 1. Bild des Propheten. Angeblich nach einem uralten europäischen Bilde. 19. Jahrh.
Abb. 2. Schah Zânun. Skizze. 18. Jahrh. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.
Abb. 3. Das Opfer Ismaels. Miniatur. 19. Jahrh. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.

Digitized by Google

Tafel G Abb. 1. Fürstliche weiße Lüsterschale mit farbiger und vergoldeter Darstellung über der Glasur. Am Rand weiße Kufischrift auf hellblauem Grund. Rhages, 12. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.
Abb. 2. Tellerförmiges Bronzegestell zum Talisman der vierzig Schlüssel. 12. Jahrhundert, Mesopotamien, Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

Tafel H Babek, der Perser verhandelt von seiner Burg mit Afschin, dem General des Kalifen El Mo'tasim, im Jahre 223 n. H. Geschichte des Tabari. Ende des 13. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel I Geschichte des Tabari. Ende des 13. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.
Abb. 1. Schlacht von Armaz zwischen den letzten Sassaniden und Arabern, 14 n. H.
Abb. 2. Saffeh, der erste Abbasidenkalif auf dem Throne, 132 n. H.

Tafel K Abb. 1. Manafi' el Hajawān. Tierbuch. 13. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.
Abb. 2. Kampf zwischen Ali und Amr ben Abdwad. Der Propbet und sein Begleiter schaut hinter einem Baume zu. Geschichte des Tabari. Ende des 13. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel L Manafi' el Hajawān. Tierbuch. Ende des 13. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel M Mu'nis el Abrar fi dagaig el Aschhar. Sternbilder aus der Anthologie von 741/1340. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel N Abb. 1. Gartenszene aus Gul Mul. Frühe Timuridenschule, 15. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.
Abb. 2. Heratschule. 15. Jahrh. Sammlung Freiherr von Eperjezy.
Abb. 3. Beter im Walde aus Gul Mul. 15. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel O Porträt eines Emir, farbig getönt. Ostpersische Schule. Ende des 15. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel P Königliches Leibroß mit Läufer. In der Art Sultan Mohammeds. Anfang des 16. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel Q Abb. 1. Porträt eines Gelehrten. Schule von Samarkand. 16. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.
Abb. 2. Porträt von Baber Padischah nach Aufschrift. Ostpersien, 16. Jahrh. Sammlung H. Kevorkian.

Tafel R Abb. 1. Madschnun in der Wildnis. Gezeichnet von Riza Abbasi, Mittwoch, den 12. Rabi el awwal 1028 (27 Dez. 1618), im Behzadstil. Sammlung H. Kevorkian.
Abb. 2. Abbas II. empfängt den Gesandten des Groß-Mogul Khalil Sultan. Kopie der Wandfreske aus der 40-Säulenhalle in Isfahan. 17. Jahrh. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum. (Vgl. p. 60. Anm. 2,5).

Digitized by Google

Verzeichnis der im Text verwendeten Abkürzungen

A. D. M. = Paris, Musée des Arts Décoratifs.
A. M. = Ausstellungswerk München 1910. F. Sarre und F. R. Martin, Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910. Hrsg. unter Mitwirkung von M. von Berchem, M. Dreger, E. Kühnel, C. List und S. Schröder. München 1912.
B. C. = Katalog der Ausstellung islamischer Buchkunst im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Berlin 1910.
Berl. B. = Berlin, Königliche Bibliothek.
B. F. A. M. = Boston, Museum of Fine Arts.
B. Kg. M. = Berlin, Kunstgewerbe-Museum.
B. N. = Paris, Bibliothèque Nationale.
Bodl. L. = Oxford, Bodleian Library.
B. Qu. = Bernard Quaritch, London.
Br. M. = London, British Museum.
B. V. M. = Berlin, Museum für Völkerkunde.
C. A. = Claude Anet, Paris.
Ch. R. = Charles H. Read, London.
Ch. V. = Charles Vignier, Paris.
D. = Ducoté, Paris.
De. = Demotte, Paris.
D. Kg. M. = Düsseldorf, Kunstgewerbe-Museum.
D. P. = Dyson Perrins, Malvern.
E. O. = Karl Ernst Osthaus, Hagen, Folkwang-Museum.
Fr. Kg. M. = Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum.
F. R. M. = F. R. Martin.
F. S. = Prof. Dr. Friedrich Sarre, Berlin.
H. Kg. M. = Hamburg, Kunstgewerbe-Museum.
H. V. = Henry Vever, Paris.
I. D. = Jacques Doucet, Paris.
I. M. = London, India Office Library.
Ke. = Kevorkian, London.
Kh. B. = Kairo, Bibliothèque Khédiviale.
L. C. = Louis Cartier, Paris.
L. Kg. M. = Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.
L. R. = Léonce Rosenberg, Paris.
L. V. M. = Leipzig, Museum für Völkerkunde.
Martin painting = Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century. London 1913.
M. B. = München, Hof- und Staatsbibliothek.
M. C. = Katalog der Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München. München 1910.
M. S. = M. Stoclet, Brüssel.
N. Y. Metr. M. = New York, Metropolitan Museum of Art.
P. M. = J. Pierpont Morgan, New-York.
Pr. Kg. M. = Prag, Kunstgewerbliches Museum der Handels- und Gewerbekammer.
R. K. = Reymond Koechlin, Paris.
St. P. B. = St. Petersburg, Kaiserl. Öffentliche Bibliothek.
T. = Tabbagh frères, Paris.
V. G. = Victor de Goloubew, Paris.
W. B. = Wien, K. K. Hofbibliothek.
W. S. = Dr. Ph. Walter Schulz, Leipzig.

Digitized by Google

Lüsterstern mit Heiligen. 13. Jahrhundert.
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

Lüsterstern mit an einem bläulichen Baume sitzender Figur.
13. Jahrhundert. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

Lüsterstern mit Astronom. 13. Jahrhundert.
Sammlung Walter Schulz, Leipzig.

Lüsterfliese in Relief mit blauem Fond. 14. Jahrhundert.
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

Digitized by Google

Kapitel I.

Stellung der Malerei im Islam. Vorurteile und ihre Gründe. Einheimische Quellen.

Was der Buddhismus als eine ideale gottgefällige Tat pries, als einen Akt der Anbetung, der Verehrung und des frommen Glaubens, was die christliche Kirche alle Zeit hegte und pflegte als Offenbarung hoher, heiliger Kunst und als eine künstlerische Notwendigkeit, nämlich die Darstellung im Bilde, das galt dem Islam nur als ein verstecktes Spiel entarteter Kinder und ein unabwendbares sündhaftes Übel, das in Gottergebenheit zu tragen sei. Als ein fremder Eindringling vom Westen und Osten her in das Gebiet der sogenannten islamischen Kunst ist die figürliche Malerei aufzufassen. Wie war es anders möglich, als daß sie in steter Unfreiheit bei den arabischen Moslim sich nicht zu einer großen selbständigen Kunst entfalten konnte und schließlich verkümmerte.

Wir wissen jetzt, daß es ein Irrtum war, Mohammed und den Koran dafür verantwortlich zu machen. Das heilige Buch des Gottgesandten enthält kein direktes Bilderverbot.[1]) Wenn sich der Prophet nach der Überlieferung, Ḥadīth, einer Schöpfung der islamischen Kirche, wirklich tadelnd und warnend gegen die Abbildung lebender Wesen ausgesprochen hat, so richtete sich seine Abneigung aller Wahrscheinlichkeit nach in erster Linie gegen rundplastische Werke der Bildhauerei, die seine Stammesgenossen leicht wieder zum Götzendienst verführen konnten, und gegen das Bild als Objekt der Verehrung und Anbetung, nicht das Bild an sich. Statuen und Reliefs von Stein und Edelmetall waren im Kalifenreich nichts Ungewöhnliches. Bekanntlich beruhte auch der christliche Bildersturm auf dieser Idee nach Moses II, 34. 17.

Erst den Theologen war es vorbehalten die von dem Judentum überkommene Scheu vor figürlicher Darstellung und allem Bilderwesen unter Androhung von Höllenstrafen als ein direktes Verbot zu formulieren. Blumen, Bäume, leblose Dinge darzustellen, war dagegen erlaubt.[2])

Von tiefgehender Wirkung waren diese Abschreckungs-Paragraphen auf die vornehme mohammedanische Welt und ihre Freigeister keineswegs. Im Reiche der Kalifen, in Damaskus, in Bagdad und Kairo waren christliche und islamische Malkünstler ohne Bedenken für die Nachfolger und Stellvertreter des Propheten tätig.

Trotzdem blieb den Strenggläubigen die Malerei eine fremdartige, nur geduldete, sozusagen anonyme Kunst, ein Kind der Laune von Herrschern und Großen, kein nationales Bedürfnis. Wirklich populär konnte und durfte sie nie werden, der religiöse Fanatismus legte sich immer wieder wie Meltau auf alle frischen Knospen und Blüten.

---

[1]) Kremer, Kulturgeschichte des Orients II, p. 303.

[2]) Mischkât elmasâbih Buch XII: „Unheil auf den, der ein lebendes Wesen malt. Am Tage des letzten Gerichts werden die Gestalten, welche er dargestellt hat, aus dem Grabe aufstehen und sich zu ihm gesellen, um eine Seele von ihm zu fordern. Dann wird dieser Mann, unfähig seinem Werke Leben zu verleihen, in ewigen Flammen verbrennen." Und weiter: „Hütet euch darzustellen, sei es den Herrn oder den Menschen, und malt nur Bäume, Blumen und leblose Dinge." In der V. Sure wird schlechthin den Gläubigen Wein, Spiel und Ansab, heidnische Altäre für Opfer verboten.

Digitized by Google

Nur auf dem für die bildende Kunst so günstigen iranischen und indischen alten Kulturboden gelingt es der *Kleinmalerei* allen religiösen Skrupeln und dogmatischen Rücksichten zum Trotz, sich zu beträchtlicher Höhe aufzuschwingen, während die Farbenkunst in größerem Maßstabe in den ersten Anfangsstadien stecken bleibt.

Der Schiismus hat nichts mit dieser Entwicklung zu tun, wie so oft behauptet wird. Erst im 11. Jahrhundert tritt er deutlich hervor, als es bereits in islamischen Ländern eine Malknnst gab. Und auch er hat sich bisweilen fanatisch feindlich gegen alles Figürliche gezeigt. So stach im 17. Jahrhundert der persische Künstler den dargestellten Personen ein Auge aus oder malte sie einäugig (cfr. Chardin). Ferner läßt Schah Suleiman indische Maler seines Porträts bestrafen (Kämpfer I, p. 45. Effigiem regis pingere nefarium est).

Wie Gurlitt (Gesch. d. Kunst) sehr richtig sagt: „besteht in Hinsicht auf das Darstellen ein Unterschied in den Ansichten der beiden mohammedanischen Hauptparteien tatsächlich nicht; wohl aber spricht sich das persische Volkstum im Gegensatz zum Semitismus in ihnen aus, das mit unbezwinglicher Volkskraft auf Verbildlichung, auf Erkenntnis durch das Auge hindrängte."

Mächtiger als das mohammedanische Gesetz war neben der alten Kunsttradition Irans vor allem die Einwirkung durch die Herrschaft seiner fremden andersgläubigen Mongolen-Fürsten, die zuerst mit ihrer dem Islam feindlichen, von China entlehnten Geisteswelt die Anregung gaben nnd dann die Vorbilder, später aber als rechtsgläubige Moslim mit bewunderungswürdiger Toleranz stets der Malkunst ein warmes Gönnerherz und tiefste Zuneigung entgegengebracht haben wie dereinst die halbchinesischen, türkischen Seldschukenherrscher. Ihnen verdankt die persisch-islamische Malerei wie überhaupt das gesamte Kunstgebiet des Islams raschen Aufschwung und 300 jährige Blütezeit.

Es hat langer Zeit bedurft, bis sich in Europa das Kunststudinm auch mit der persischen Malerei beschäftigte. Ihre reiche Ornamentik ist dagegen stets bewundert worden, mit ihrer wundervollen Liniensprache und dem sicheren Gefühl für dekorative Wirkung. — Allerdings mit der Großmalerei, wie in anderen Ländern, wird sich das Studium nicht befassen können. Von dieser ist vor dem 17. Jahrhundert nichts mehr erhalten. Es handelt sich lediglich um Feinmalerei, wie sie sich, abgesehen von figürlichen und ornamentalen Motiven auf den mittelalterlichen keramischen Erzeugnissen von Rhages, Sultanabad und Konia und den seltenen, so kostbaren Glasgefäßen, weiter in der Email- und Lackmalerei, in erster Linie aber in der Miniaturmalerei Irans vom 13. Jahrhundert bis zur Neuzeit offenbart.

Bisher waren die illuminierten Handschriften nur vom philologisch-literarischen, ethnologischen oder kulturhistorischen Standpunkte aus beurteilt worden, aber die Ausstellungen der letzten Jahre[1]) haben gezeigt, daß sich an diese kleinen Kunstwerke nicht nur ein hoher ästhetischer Maßstab anlegen läßt, sondern daß sie auch einen Vergleich mit der europäischen Bnchmalerei des Mittelalters wahrlich nicht zu scheuen brauchen.

Warum aber ist diese Erkenntnis so spät erst erfolgt? — Und warum verhalten sich jetzt noch, vom großen Publikum ganz zu schweigen, selbst Kunstkenner diesen Miniaturgemälden gegenüber spröder als anderen außereuropäischen, wie z. B. den ostasiatischen, den japanischen und chinesischen? —

Hierfür lassen sich mehrere Gründe anführen:

Znerst war es der tiefeingewurzelte Irrtum, die Malerei wäre in einem islamischen Lande,

[1]) Orientalische Buchkunst, Berlin 1910. Sie war die erste in ihrer Art und hat die Anregung gegeben. Sodann München, Meisterwerke der mohammedanischen Kunst 1910 und Paris A. D. 1912. Dort vorher in kleinerem Umfang 1893, 1903 und 1907.

Digitized by Google

wo alles Figürliche verpönt sei, wenn nicht etwas Undenkbares, so doch etwas Nebensächliches, könne daher nicht ernst genommen werden. Diese Ansicht ward noch bekräftigt durch die absprechenden Urteile bekannter Weltreisender der letzten Jahrhunderte. Man gab sich zunächst nicht die Mühe, ihre Richtigkeit zu prüfen und an ein Studium heranzutreten, das die aufgewandte Mühe doch nicht verlohne, nicht der Rede wert sei. Sodann als neuerdings das wachgerufene Interesse für die persische Miniaturmalerei, sich langsam zwar, aber stetig steigerte[1]), da war man wohl über die Fülle und den Reichtum dieser kleinen Gemälde an malerischem Gehalt und künstlerischen Eigenschaften verblüfft, aber einem wirklichen objektiven Genießen glaubte man sich nicht hingeben zu können. Man nannte diese Malerei stereotyp, konventionell und monoton, aus dem Grunde, weil in den Schöpfungen der alten Meister bestimmte Normen der Darstellungsweise von Persönlichkeiten und Motiven festgelegt seien für die Folgezeit. Aber war dies nicht auch bei uns der Fall? — Schließlich hielt man ein Verständnis dieser fremdartigen Kunst ohne ein tieferes Eindringen in das Seelenleben des Moslim für nicht möglich. — Ist letzteres für ein eingehendes Studium natürlich unbedingt notwendig, so unterscheiden sich die ästhetischen Gesetze der persischen Buchmalerei, wie wir in einem späteren Kapitel sehen werden, doch nicht in dem Maße von denen der unsrigen, daß sie für ein Verständnis hinderlich wären. Wenn auch Comte Rochechouart in seinen Souvenirs p. 262 der Ansicht ist: „que la peinture chez eux est un art complétement industriel et tout à fait en dehors des données esthétiques auxquelles nous sommes habitués." Dafür liegen die visuellen Schönheiten dieser fremden Pinselkunst denn doch zu klar zutage. Wenn es erst einmal gelingt, alte langjährige Anschauungen abzustreifen und diese Farbengedichte, ohne Vorurteile auf sich einwirken zu lassen, dann kann auch der Kunstgenuß nicht ausbleiben.

Ob Chardin, der kluge Forscher und scharfe Beobachter, der mit offenen Augen (1665—77) durch die Welt zog, überhaupt gute ältere Miniaturen kennen lernte, als er sein vernichtendes Urteil über die persische Malerei abgab, ist mehr als fraglich. Er sagt t. V, p. 312: „Il n'y a rien de plus mal fait, de même qu'il n'y a rien de plus infame que leurs representations; mais en échange, ils excellent dans les moresques et à la fleur, ayant sur nous l'avantage des couleurs, belles, vives et qui ne passent point."[2])

Hier meint Chardin offenbar Werke der Großmalerei. Die illuminierten Handschriften lobt er: „Quelquefois ils font peindre les marges et les grandes Lettres de belle Miniature, comme on voit dans plusieurs de nos anciens Manuscrits"; aber die waren aus seiner Zeit, wo der Verfall bereits eingesetzt hatte: „Ceux des anciens auteurs sont les plus rares, et souvent il les faut commander parce qu'il ne s'entrouve pas." Auch Pietro della Valle I, p. 275 spricht von der Seltenheit guter Bücher und der Schwierigkeit, sie zu bekommen, — p. 5 wird ihm ein neuer illuminierter Hafis von 1622 vorgelegt. Wirkliche Kunstwerke hat man dem Reisenden nicht gezeigt, die hielt man in Bibliotheken und Frauengemächern verborgen. Auch in der Türkei versteckte man Porträts vor Fremden (Lavoix, Gaz. d. B. A. 1875, p. 106). In figürlichen Teppichen für fremde Höfe werden die Gesichter nicht ausgeführt, aber nicht aus Furcht vor dem bösen Blick, dagegen spricht die Ausführung in anderen Teppichen.

Es war vielleicht neben den großen Wandfresken bessere Durchschnittsware, die Chardin zu Gesicht kam, und hauptsächlich ganz wie heutzutage Lackmalerei, die er mit folgenden

---

[1]) Wie für Persien überhaupt. Früher war dies anders auch bei uns. Hommaire de Hell schreibt II, p. 40: „Ein großer Teil Tee kommt von England und Leipzig — eine gewöhnliche Sorte. Früher gingen alle Beziehungen Persiens zu Europa über Leipzig. Die Kaufleute von Tauris gingen dorthin, englische oder deutsche Ware zu holen und Teppiche und Gewürze einzutauschen."

[2]) Tome VIII, p. 40 sah er 72 Maler am Hofe zu Isfahan.

Worten meint, p. 312: „Ils ne font rien à l'huile ou fort peu de chose, toute leur peinture est en miniature: ils travaillent sur du velin qui est admirable, c'est un carton mince plus qu'aucun autre que nous ayons, dur, ferme, sec et licé où la peinture ne coule point." Weiterhin lobt er auch den Lack: „Ce vernix qu'ils ont si beau et que nos Maîtres admirent tant". Dasselbe äußert auch Tavernier, Buch V: „So viel die Mahlerey betrifft habe ich schon droben erwehnet, daß in Persien nur allein en mignature gemahlet wird, und was die Vögel und das Blumwerk anlangt, treffen es die Mahler sehr wohl, die Contrefait aber und Gemählde nach dem Leben sind nicht ihres Thuns, verstehen sich auch nicht darauf." — Alltägliche Bazarware, größtenteils Dinge unter denen das Renommée der persischen Malkunst leidet wie kein anderes Gebiet islamischer Kunst, die haben auch die Buchmalerei in Mitleidenschaft gezogen und für lange Zeit in Mißkredit gebracht. Wie vorsichtig aber die Urteile von Reisenden in fremden Ländern aufzunehmen sind, dafür gibt Chardin selbst einen Beweis, wenn er die jetzt in Europa so hoch geschätzte Einbandkunst Bd. IV, p. 259 mit den Worten tadelt: „Les relieurs travaillent fort mal aussi" und dann alle ihre Fehler aufzählt, die größeren Vorzüge und Schönheiten aber verschweigt (cfr. d'Allemagne p. 181—182).

Wesentlich erschwert, und dies ist einer der wichtigsten Gründe, wurde ein tieferes Studium persischer Miniaturmalerei bis jetzt durch die Unzugänglichkeit und große Seltenheit wirklich guter und gut erhaltener Werke, die ihre ursprüngliche Form ohne spätere Zutaten und Verunstaltungen bewahrt haben. Denn nur nach diesen Meisterwerken darf man die Malkunst Irans bewerten.

Das ist allerdings leichter gesagt als getan.

Was heil aus den Kriegsstürmen des viel und schwer heimgesuchten Landes zurückblieb,[1]) das wurde leider durch die, zu deren Lust und Zerstreuung es nur zu oft geschaffen wurde, durch die Frauen und Kinder in den Andaruns beschädigt. Mit ihren Fingern tasteten sie auf den feinen Bildchen herum und verwischten sie. Es ist so oft an fanatische böswillige Zerstörung bemalter Buchseiten gedacht worden, aber dergleichen geschah in Persien wohl nur in den allerseltensten Fällen. Gar vieles fiel einer unabsichtlichen natürlichen Vernichtung anheim. Da hatten Bücher und Blätter in den Truhen von Würmerfraß zu leiden, dem Cimex lectularius und sidratepa; keine Beschwörungsformel wollte da helfen.[2]) Anderes wieder ging durch einen rein chemischen Prozeß zugrunde. So wurde das Bleiweiß der Deckfarbe, wie das Silber, schwarz und zog die Umgebung in Mitleidenschaft. Es lösten sich Bilder wohl auch von selbst, da die mit der Reißfeder scharf gezogenen Umriß- und Kolonnenlinien dem Buche verhängnisvoll wurden, denn die Papierfasern lockerten sich, die Einzelteile brachen und fielen heraus.

Auch die Sucht nach neuem Erwerb und Habgier spielte den Manuskripten übel mit. Sie wurden von den Händlern, wie bei uns, auf barbarische Art zerteilt und ihrer illuminierten Stücke beraubt, um beim Verkauf von Einzelstücken doppelten Gewinn herauszuschlagen.

Trotzdem bleibt immer noch ein stattlicher Rest, aber auch dieser ist nur zum kleineren Teile ein einwandfreies Material für das Studium.

Bei den ewig wechselnden Zuständen in Iran hat ziemlich jedes alte Buch sein Schicksal, seine äußere Geschichte, in die man sich versenken muß, um es ganz beurteilen zu können.

---

[1]) Hommaire de Hell meint: „Wenn man die Geschichte Irans durchgeht von den Sassaniden bis heute, so muß man sich wundern, daß die persische Nation nicht vollständig von der Welt weggefegt ist. Das beweist, wieviel Lebenskraft in diesem Lande steckt."

[2]) „Ja Kebikedschi" Anruf an den Schutzpatron der Insekten. Cfr. Pertsch p. 779, Nr. 758, Fol. 1v, Pers. H. d. kgl. Bibl. Ferner Samml. W. S. Nizami von 1463 und Flügel, Kat. der Wiener Hofbibl. III, p. 410.

Digitized by Google

Manche der Legenden, die sich um die mittelalterlichen Werke spannen, zeigen die Wanderung von West nach Ost, wie Br. Mus. or. 374 (XIII. Jahrh.) Rieu p. 484. Dort wird von einer „Falkenkunst" erzählt. Sie kommt in Alexanders d. Gr. Zeit von der Stadt Balmas nach Alexandrien, von dort nach Antiochien und wird unter Helena und Konstantin vom Untergang gerettet, später nach Bagdad gebracht, wo sie in das Syrische übersetzt wird. Schließlich wird sie auf Bitten des Khaqan der Türken an ihn gesandt.

Mitunter können spätere Zntaten den ganzen lokalen und zeitlichen Charakter eines Werkes völlig verändern. Abgesehen von der absichtlichen Fälschung, die dereinst schon zur Kalifenzeit in Bagdad gang und gäbe gewesen war, gibt es zahlreiche Handschriften, deren Seiten aus verschiedenen Epochen zusammengestellt sind, mit alten Miniaturen, oft unmerkbar aufgeklebt, und neuem Text und frischen Randleisten oder umgekehrt. Z. B. ein Dschami von 971/1564 (Berl. Privatsamml.) mit mongolischen Miniaturen des 15. Jahrh., die ausgeschnitten zwischen solche der Sefawizeit geklebt und teilweise in der Türkei übermalt wurden. Der Kenner freilich wird die Fälschung von farbigen Miniaturen in Handschriften sofort erkennen an der weißen, auffallenden Gesichtsfarbe, dem gelblich weißen Gold und dem schlechten Blau. Schwieriger ist sie dagegen bei der geschickten Schwarz-Weiß-Zeichnung durch Pausen und vor allem bei den Miniaturen der sogenannten Primitiven, bei denen das ausschlaggebende Gold vermieden wird.

Oft sind Daten verzeichnet aus Gutdünken, Unverstand und mangelndem Wissen oder nach Überlieferung von Sammlern und Kunstkennern; daher gab es nach Karabacek beglaubigte Vermerke. Unfertige Meisterskizzen wurden ausgeführt, leider aber dann nur allzuhäufig von einem Stümper verschandelt, der nicht verstand, was der Meister früherer kunstvoller Zeiten gewollt, oder aus eigner trüber Fantasie schuf. Diese traurigen Versuche sind anfangs wegen ihrer kindlichen Naivität und ihres primitiven Unvermögens an gestaltender Kraft für sehr frühe Dokumente persischer Malerei angesehen worden.

Daß außerdem nur zu oft Blätter am Anfang und Ende der Handschrift fehlen, auf denen gewöhnlich Datum und Kopist, seltener der Maler vermerkt ist, und die wie das europäische Kolophon, das Schlußwort, wichtige Notizen bringen, das macht eine Zeitbestimmung für die illuminierten Handschriften ungemein schwierig.

Freilich ganz hilflos bleibt der Forscher nicht; Kombination, Paläographie von Schrift und Bild, Stil und Ornamentik, ferner Qualität des Papieres geben wichtige Anhalte zur kunsthistorischen Bestimmung. Hilfsmittel daneben sind auch Abdschad (Dictionary of Islam by Hughes, p. 3), die arithmetische Bewertung der arabischen Lettern und das Chronogramm, auf die besonders wegen ihrer Versteckтheit zu achten ist.

Seltsamerweise wissen gerade sie, auf deren Boden die meisten der islamischen Miniaturmalereien geschaffen wurden, die Perser und Inder, am wenigsten darüber zu sagen, weil sie mit ganz geringen Ausnahmen keinen Sinn für die Geschichte ihres Landes, ihrer Kultur und Kunst haben. Nicht einmal die Abhandlungen über ihre Maler und deren Schöpfungen sind ihnen nach den Titeln mehr bekannt. Dagegen sind Aufsätze über die weit höher geachtete Schreibkunst in großer Menge vorhanden.

So kommt es, daß, während im Orient, um von Europa mit seiner großen Literatur über die Malkunst ganz zu schweigen, in China und Japan zahlreiche Werke über Malerei[1]) und ihre Meister vorhanden sind, in Iran augenblicklich, außer einigen Namen, so gut wie nichts mehr bekannt ist.

---

[1]) Wie von Kuo Hsi oder Shen Kua im 11. Jahrh., Sung Lien im 14. Jahrh. und der „Senfgarten" 1679 (Leiden 1912)

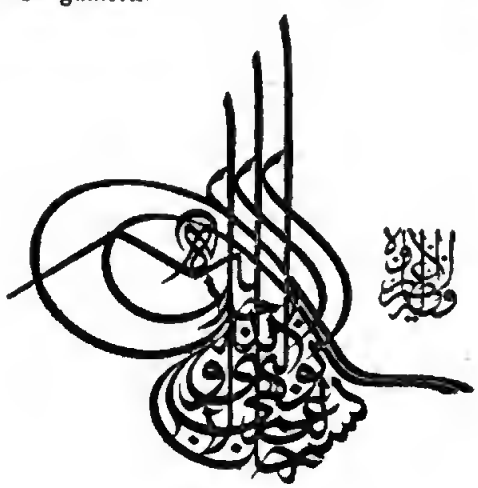
Daran ist hauptsächlich die eigentümliche unfreie schiefe Stellung der persischen Maler schuld, die mit Begeisterung einer Kunst dienen, die ihnen die Kirche ihres Landes untersagt.

Zu nennen wäre außer einer Biographie islamischer Maler von Maqrīzī nach Chiṭaṭ II (gedr. Bulak 1270 n. H.), die verloren ging, das Mirât il sanâje von Mohammed Ali el Huseini, wahrscheinlich von 1040 n. H. Dies Buch meint wohl auch Chardin, der von einer Abhandlung des Ibn Husein, eines arabischen Autors, spricht p. 311: „entre autres un Ibn Husein, Auteur arabe, dont j'ai vu l'abrégé en persan, mais c'est un livre que personne n'étudie". Sodann das Tarikh-i Alem arai Abbasi von Iskander Munschi aus der Zeit des großen Abbas (von 1087 n. H.). In Betracht kommen ferner die Universalgeschichte des Chwandamir, Habîb us sijar, „der Freund der Biographien" (1521—24), Teheran, lithogr. 1271 n. H., Bombay 1273, die Memoiren des Timuriden Baber II., Memoirs of Baber by Talbot, London 1909, und by J. Leyden and W. Erskine, 4 Bde., London 1826, sowie Mulfuzat-i Timury or Autobiographical Memoirs of Timur, translated by Stewart, London 1830, dann das Mirât ul Alam, allgem. Geschichte bis 1668 von Muhammed Baqa, ferner die Sefiden-Geschichte des Muhammed Tahir Wehîd, cod. 374b asiat. Mus. (cfr. London Add. 11632, Rieu p. 189 und Oxford Bodleiana No. 301), das Taḍhkirat-i Nasīrābādi nach 1083/1672, N. B. suppl. pers. 1505.

Von indischen Quellen das A'in-i Akbari (3. Band des Akbarnamé) von Abulfadl Allami 1597 (übers. H. Blochmann u. H. G. Jarett, 3 Bde., Calcutta 1873—94). Von türkischen das Menâkib-i hünerwerân des Mustafa ibn Ahmed Ali, genannt Ali Efendi, von 1587 nach dem Risâlé-i Kutbijé, ferner Khatt und Khattâtân des Persers Mirza Habîb Isfahâni, Konstantinopel 1889 und Risâlé-i Medâdije we kartasije des Ibrahim Nafasizâdé 17. Jahrh. Schließlich Kitâb el mâsir wel âsar, Teheran 1306/1889 von Mohammed Hasan Khan, I'timad es Sultané (cfr. Huart, les calligr. p. 5 u. f.).

Eine gründliche Durchforschung der Quellenwerke, der Biographien berühmter Männer und Dichterprosodien wird gewiß noch manchen Aufschluß außer über Kalligraphen auch über die Buchmaler und ihre Werke geben können (cfr. Grundriß der iran. Philol. V, Neupers. Literatur von Ethé p. 213 u. f.).

Von Reiseschriftstellern sei Ibn Batutah, voyages, societé asiat., Paris 1843, genannt, 4 Bde. par Defrémery et Sanguinetti.



Kapitel II.

Buchmalerei und Einzelminiatur.

1. Illuminierung.

Kalligraphischer, ornamentaler und figürlicher Schmuck.

Es ist oft gesagt worden, die persische Malerei sei nie über einen kunstgewerblichen dekorativen Charakter hinausgegangen. Nun ist sie allerdings in erster Linie, da Großmalerei nur sehr wenig in Betracht kommt, *Miniaturmalerei* und als soche *Buchmalerei*. Aber auch in Iran hat sich die Miniaturmalerei als selbständige Kunst von der Kalligraphie losgelöst.

Eine natürliche Folge war es, daß dogmatische Rücksicht eine Kunstanschauung schuf, die von der unsrigen abweicht. Die Miniatur galt nur als Dienerin der Schönschreibekunst. Schrift geht vor Bild. Was uns ein Gemälde, das ist dem Moslim ein schön geschriebenes Blatt.

Die Kalligraphie ist wie in China, so auch in Persien, eine Wissenschaft; ja hier noch mehr, die ganze Kunst dieses Landes, welcher die Auslegung der Lehre Mohammeds die figürliche Darstellung erschwerte, hat sich sozusagen in die Schreibkunst geflüchtet. Sie war der Anfang aller Kunst für den Moslim, geheiligt durch den Zweck, den Koran zu vervielfältigen.

Wie die persische Sprache und Literatur im mohammedanischen Orient noch heute als die vornehmste gilt, so auch die persische Schreibkunst. „Il n'y a point de plus belle écriture au monde que la persane — il n'y a point de peuple non plus qui écrive si bien" (Chardin V, p. 51). Der Schriftzug von Irak war schon im Kalifenreich maßgebend und selbst für die Korane üblich (Kremer II, p. 314).

Welche Wertschätzung der Perser der Kalligraphie entgegenbringt, das geht aus den Worten Rochechouarts, p. 276, hervor: „Wenn man von einem Individuum sagt ‚khatt darad', d. h. er meistert die Schrift, so hat man alles gesagt und könnte es durch ein anderes Lob nicht überbieten." — Eine vollendete Erziehung des Auges und der Hand, eine unglaubliche Ruhe und Sicherheit ist erforderlich zu dieser Kunst, die mehr ein Malen als ein Schreiben zu nennen ist.[1])

Keine Schrift eignet sich wohl auch so vorzüglich zum Ornament wie die persisch-arabische. Diese Lettern, an sich schon Arabesken, bilden ein Hauptmotiv im dekorativen Schmucke islamischer Kunst.

Den alten chinesischen Grundsatz, daß „edle Gedanken erst in formvollendeter Schrift wahre harmonische Geistesschönheit geben, der Gedanke aber sich mit der vollendeten Schrift verschöne", den machen sich die persischen Kalligraphen auch zu eigen; aber nur allzuoft kommt es ihnen gar nicht auf den Sinn der Worte an, sondern lediglich auf die vollendete Grazie der einzelnen Buchstaben, den eleganten Schwung der Schriftzüge.

Während bei uns die Schrift Mittel zum Zweck ist und nichts mit der Kunst zu tun hat,

---

[1]) Über die Schreibkunst z. B. Pertsch, kgl. Bibl. Berlin, p. 341. Nr. 318 von Abdallah von Täbriz (Cairaß) 742/1341. Rieu p. 519, fol. 312 u. a. Nach einem Wort des Chou Shun in China 12. Jahrh., ist Schreiben und Malen ein und dieselbe Kunst. Die Schreibkunst Chinas bildete sich unter den Tang und zur Sungzeit aus.

Digitized by Google

wir in Europa Autographien hauptsächlich der berühmten Schreiber wegen sammeln, achtet der Moslim schöne Urschriften und ihre wohlgelungenen Kopien um ihrer selbst willen. Kalligraphische Meisterwerke wiegt er mit Gold auf und schmückt damit die Wände der Moscheen und seines eigenen Heims. E. Diez meint im „Tag", 19. März 1910: „Schrifttafeln waren gewissermaßen die Kirchenbilder des Islams. Kein Vergleich zeigt die weltentrennende Kluft zwischen dem asiatischen und europäischen Kunstkreis deutlicher." Voller Pietät und Ehrfurcht werden die Namen berühmter Schreibmeister: wie Jakût, Mir Ali, Sultan Ali el Meschhedi, Mir Imad und anderer der Nachwelt überliefert, und jeder Künstler hält es für seine Pflicht, selbst durch seine Signatur dafür zu sorgen.

Wie wenige Namen von Kalligraphen kennen wir bei uns! Wir sprechen von einer guten deutlichen und schlechten unleserlichen, auch von einer ausgeschriebenen Handschrift, aber wir werden uns hüten, den Bildungsgrad des Schreibers nach ihr zu bemessen, wie es der Moslim tut. Es würde mancher berühmte Autor schlecht dabei wegkommen.

Es kann hier nicht näher auf die verschiedenen Schriftarten eingegangen werden, aber die hauptsächlichsten seien erwähnt, als wichtige Hilfsmittel zur Datierung von illuminierten Handschriften.

Das klassische, monumentale und großzügige Kufi ist bis etwa zum 4. Jahrh. n. H. (9. Jahrh. n. Ch.) allgemein gebränchlich, dann hier und da noch bis zum 12. Jahrh. in vielerlei Abänderungen. Vom 11. an erscheint das Mohak'ik. Ersetzt wird das Kufi Anfang des 9. Jahrhunderts durch das Naskh des ibn Moqla aus Fars. Die schwerfälligen, eckig-steifen Lettern weichen flüssigeren, gefälligeren Kursivformen voll elegantem Rhythmus, die weiter von den Persern und Türken, etwa vom 14. Jahrh. an, in Taliq und Nastaliq ausgebildet werden. Letzteres wahrscheinlich durch Mir Ali von Täbriz. [Abarten sind: Diwani und Tuluth (cfr. Huart p. 21—65 und Hughes, Dictionary of Islam, Artikel ‚writing' p. 691). Nicht genannt bei beiden ist das seltsame Sarw, Baumzweigen vergleichbar, später bei der Babisekte sehr gebräuchlich. Hafis spricht in einer seiner Kasiden von Rihani. Dies war eine Basilikonschrift, fein mit Blumen und Schnörkeln verziert. Sie heißt so, weil die Buchstaben wie Kräuter und Pflanzen verschlungen sind. Sie ist kufischen Ursprungs und wird auf Grabsteinen und Büchertiteln gebraucht[1]).] Das sind die Schriftarten, die in den illuminierten persischen Manuskripten des 14. bis etwa 18. Jahrhunderts anzutreffen sind. Eine Handschrift im modernen verschnörkelten Schikisté (d. h. die gebrochene, eine Art Stenographie), welches Habîb Efendi „ein wahrhaftiges Rätsel nennt, von dem zu wünschen ist, daß die Perser darauf verzichten", wird niemals Miniaturen von Wert aufweisen. Kühnel nennt sie Islam I, p. 186 dagegen geistreiche Schnörkel. Erfinder ist Mohammed Schafi'a el Huseini, 17. Jahrhndert.

Erwähnt sei hier noch, daß die älteren Werke sich weniger durch die Eleganz ihrer Schreibweise auszeichnen als die späteren, dafür aber mehr durch die Genauigkeit des kopierten Textes. Eine hervorragende Schrift, deren Schönheit dem Kopisten die Hauptsache war, birgt nur zu oft eine fehlerhafte ungenaue Kopie.

Die Idee der Schönschreibekunst weckte natürlich auch die Idee des Ornamentes und der Farbe. — Zuerst waren es die diakritischen Punkte im Koran, die verschiedenen Zeichen für die Abschnitte und Gebetspausen, welche zur Verzierung der Seiten anregten. Dies vom 2. Jahrh. n. H. an. Farbige Tinten, Vergoldungen und Sprenkelungen mit Gold- und Silberstaub weckten die Lust am farbigen Schmuck. Ganz wie bei der europäischen Miniaturmalerei hatte der Künstler den Wunsch, die eintönigen Schriftblätter durch helle Farbflecke zu be-

[1]) Wohl das blühende Kufi. Nach Hughes, p. 691, vom Naskh abgeleitet. Erfinder ist Iba Bawwâb, 11. Jahrh. Das Taliq soll auch später von Abdul Haji unter Schah Ismael erfunden sein.

Digitized by Google

leben, ihnen ein Licht aufzusetzen (illuminare). Aber auch hier besteht ein Unterschied mit der europäischen Manier. Die Buchstaben nämlich bleiben unberührt, ihre reine Keuschheit darf nicht entweiht werden durch Zutaten. Auf Metallarbeiten waren die „redenden Inschriften", Lettern mit Tier- und Menschenkopfschäften, nach dem byzantinischen Vogelalphabet in Vorderasien im 12.—13. Jahrh. sehr beliebt (cfr. Migeon, Manuel Fig. 152. Prisse d'Avennes, L'art arabe Fig. 61 und Herater Bronzekessel, A. M. Taf. 143. Ferner Lavoix, G. d. B. A. 1875, p. 321). Der persische Illuminator kennt keine Ausmalung und phantastische Gestaltung der Initialen — Majuskeln und Minuskeln gibt es ja sowieso nicht —, die in den griechisch-byzantinischen Manuskripten üblich ist, reicher noch und zwar in vierfacher Gestaltung (Lecoy d. l. Marche, p. 283) in den gotischen und romanischen, wo sie ja sogar zum Rahmen für kleine Bildchen werden und so hinüberleiten zu einer freien Kunst. Der Perser umrahmt und durchschlingt seine Lettern nur in den Titeln mit Rankenwerk und Arabeskenspiel.

Durch das Spiel mit Buchstaben, durch ihre Zusammensetzung zu Figuren nach Laune und Kaprize wird der islamische Buchmaler schließlich zum Bilde, der Miniatur im engeren Sinne, verleitet, — Prisse d'Avennes gibt in seinem L'art arabe p. 220 u. f. derartige aus Lettern zusammengesetzte Spielereien in Formen von Sternen, Minarets, Vögeln, Löwen und Reitern zu Pferd. Es braucht hier wohl nicht auf den ursprünglichen und eigentlichen Sinn des Wortes Miniatur als den gesamten zeichnerischen Schmuck von geschriebenen Büchern hingewiesen zu werden, nämlich die Arabeskenverzierung, Randzeichnungen, Einfassungen und Bilder, von „Miniator, qui minio scribit vel praeparat minium", d. h. Mennige, die rote Farbe der Linien und Anfangsbuchstaben ursprünglich. Diese Bedeutung verlor sich bekanntlich seit der Einführung des Buchdruckes und des Formschnittes bei uns.

Die Bezeichnung „Miniatur" ging auf kleine zierliche, selbständige Malereien, Bildnisse usw. über, diese auf Pergament, Elfenbein und anderen Stoffen, und schließlich bezeichneten sie das Winzige überhaupt als en miniature.

Von dieser Bedeutung weiß die islamische Buchmalerei nichts, das zeigen die Formate einiger illuminierter Bücher, deren Bilder oft die Größe von wirklichen Gemälden annehmen. Nahe liegt allerdings der Gedanke, da der größte Teil der Miniaturmalerei in Iran en miniature ausgeführt ist, daß hier eine Absicht zugrunde liegt, die auf dogmatischen Rücksichten basiert. Alles kleinfigürliche nämlich, was leicht übersehen wird, beunruhigt das Gewissen des Mohammedaners nicht. In einem Gemach mit Wandbildern würde dagegen der Beter nie wagen Gott anzurufen.

Es wäre vielleicht angebrachter, um den Nebensinn auszuschließen, den wir heutzutage mit dem Begriff Miniatur verbinden, bei der persischen Buchmalerei anstatt von Miniatur von *Illuminierung* (Illuminatio) zu sprechen, die mit dem weiteren Begriffe des malerischen Schmuckes Ornament, Vergoldung und farbiges Bild umfaßt, und den Maler derselben *Illuminator* zu nennen, den scriptor et pictor, wie in Europa oftmals in einer Person. — Spielt doch die ornamentale Verzierung, der Arabeskenschmuck, bei den Miniaturen in Iran gegenüber der figürlichen Malerei eine weit bedeutendere und die künstlerisch zuhöchst stehende Rolle.

2. Selbständige Einzelminiatur.

Das Bild hat sich nur in geringem Maße und ganz allmählich zum selbständigen Kunstwerk, losgelöst vom Text, entwickelt, und dann steht es meistens noch in Verbindung mit kalligraphischem Schmuck. Später erst wird es unabhängig als Bildnis und Genrebild, haupt-

Digitized by Google

sächlich im 17. Jahrhundert, bisweilen auch als Karikatur. Man vergegenwärtige sich, was Lecoy de la Marche über den Begriff „enluminure" in seinem bereits erwähnten Werke p. 119 sagt: „on commet une double méprise lorsque, par un étrange revirement, on attribue à celle (expression) d'enluminure une signification plus étroite, celle de dessin d'ornement colorié."

Danach ließe sich die Bezeichnung „enluminure" auch hier im wahrsten Sinne des Wortes anwenden, doch mag vom Einzelbild, zumal der Zeichnung, immerhin als Miniatur gesprochen werden. Gebräuchlich ist auch die Einteilung in miniierte und illuminierte Handschriften, d. h. erstere mit ornamentalen und letztere auch mit figürlichen Miniaturen.

Es zeugt von dem tiefen künstlerischen Empfinden der persischen Künstler, daß sie nie eine minderwertige Handschrift illuminiert haben.

Auch ihnen ist der Grundsatz von der Einheit des Buches bekannt, wenn auch nicht in der Einheit, wie z. B. bei den Randmalereien Dürers zum Gebetbuche Kaiser Maximilians.

Text und Bild stehen im Zusammenhange, wenn auch manchesmal recht lose. Wenn mitunter auf den Anfangs- oder Endblättern Schilderungen des Hoflebens oder religiöse Legenden, wie das Wunderreich Salomonis, des Propheten Suleiman, anzutreffen sind, ohne direkte Beziehung zum Buchinhalt, so sind dies Ausnahmen und wohl meistens vom Auftraggeber veranlaßt. Auch in diesen Fällen macht sich bereits ein künstlerisches Streben nach Selbstständigkeit bemerkbar, wie in den Einzelbildern und Bildnissen, die in reich verzierten Albumbüchern, Moraka, oft mit apokryphen Signierungen, hier und da à la Leporello, oft als Wakf, Stiftungsgut, gesammelt wurden, stets im Verein mit kalligraphischen Tafeln und europäischen Kupferstichen, z. B. London B. M. Add. 18801, Rieu p. 789, mit Porträt des Stifters Mir Mohammed Aschraf Khan († 1097 n. H.), Sohn von Islan Khan Meschhedi.

3. Stoffe und Sujets.

Illuminiert wurden am häufigsten astronomische, medizinische und geographische Werke, vor allem das arabische Buch der Weltwunder, eine Kosmographie des Zakarijâ el Ḳazwînî (übers. von H. Ethé, Leipzig 1868), ferner Geschichtsbücher und Heiligenlegenden, wie das Buch der Propheten. Hier werden dargestellt Ali mit dem Doppelschwert Zulfikhar, Ismaels Opfer durch Abraham, die Siebenschläfer in der Höhle, — auch der Apokalyptische Reiter tritt auf, z. B. in B. N. persan 129, fol. 9. Sodann hauptsächlich die Poesien der berühmtesten Dichter. An erster Stelle das Schahnamé des Firdusi, das Buch der Könige, mit seinem unerschöpflichen, bilderreichen Sagenstoff. Fast gleicher Beliebtheit erfreuen sich die 5 Dichtungen des Nizami, nämlich Schatz der Geheimnisse, Khosrau und Schirin, Leila und Madschnun, Jusuf und Suleikha, die 7 Schönheiten und die 2 Bücher Alexanders des Großen. Ihre Hauptgestalten werden zu populären typischen Charakterfiguren der Buchmalerei. Zumal Behram Gur mit seinen 7 Frauen in verschiedenfarbigen Palästen.[1]) — Die Anekdote von der Gazelle, deren Fuß an das Ohr genagelt wird durch des Königs Pfeil, als sie sich kraut, wird illustriert in derselben Stellung wie in den Rabula-Evangelien der Laurentiana von 586 n. Chr. aus Mesopotamien (Sinai-Kloster X. oder XI. Jahrh.).

Ferner erscheint Schirin mit dem Kalbe, das sie täglich trägt, bis sie die Kraft hat, auch den ausgewachsenen Stier zu heben, oder König Nuschirwan mit dem Vezier Adil und dem Eulenpaar (vgl. Sultan Mahmud und Vezier, Müller, Islam p. 60). Auch die Gedichte von Dschami, dem letzten großen Poeten Irans, und der Dichter-Heroen Sa'di und Hafis haben

[1]) Ein beliebtes Problem für die Farbenkunst und den Geschmack der persischen Maler. Auch der Diwan von Mir Ali Schir Newai war sehr beliebt und der Diwan des Emir Schahi.

Digitized by Google

zahlreiche Miniaturisten begeistert. Zu nennen wären schließlich noch Hatefis Haft Manzer (7 Ansichten) und Emir Khosraus Fünfgedicht. Dargestellt werden auch die großen Gelehrten und weise, berühmte Scheichs, wie Behai, Fendereski, Mir Damad, Bajezid, Mollah Rumi, Dschemsi Täbrisi und Scheich Za'num mit ihrem Legendenkreis. Später waren es Nadir Schah und Fath Ali Schah inmitten seines Hofstaates und seiner zahllosen Nachkommenschaft. Auf weniger bekannte Sujets kann hier nicht eingegangen werden.

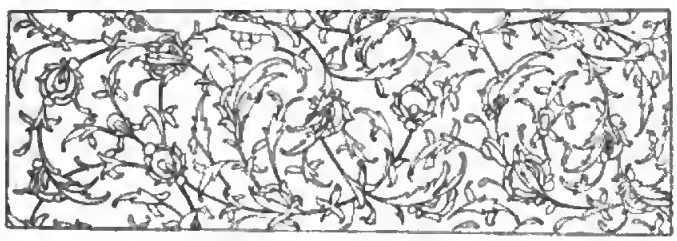
Leider ist in Europa zurzeit die Kenntnis der persischen Poesie und das Interesse für sie wieder sehr gering, trotz Goethe, Schack und Mirza Schäfi. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn einer Buchmalerei, die ihre buntphantastische Welt mit prächtigen Heldengestalten verherrlicht, Darstellungen aus dem Leben dagegen anfangs mehr vernachlässigt, im Gefühle mangelnden Verständnisses kühl gegenübergetreten wird.

Die Einteilung der Hauptmotive in 3 Gruppen schlechthin, in *Kriegs-*, *Liebes-* und *Trinkszenen*, gibt den Inhalt der Buchillustration im großen Ganzen wieder. Besser vielleicht ist eine Einteilung in *geschichtliche* und *naturwissenschaftliche* und *Genreszenen* aus *Dichtung* und *Leben*. Letztere vor allem sind äußerst vielseitig und zeugen von einer ausgezeichneten Beobachtung der Natur und des menschlichen Treibens.

Miniiert wurde auch der Koran, aber nie mit figürlichem Schmuck. Geometrische und vegetabilische Ornamente, gewöhnlich Arasbesken genannt, Rosetten und Sterne zieren Titel und Endblätter; ferner sind die Sardluh, Anfänge der Kapitel, die Vignetten (Schemse ist eine Vignette in sonnenähnlicher Form), die Bismillah, der Beginn jeder Surah, ausgeschmückt mit Ausnahme der Neunten, der Surat ul Barā'ah, ja die ganze Fātihah, das erste Kapitel des Korans. Die Buchseiten werden eingeteilt in vertikale Kolonnen, zwei bis vier oder fünf, oder auch nach Fantasie in allerhand geometrische Formen, aber meistens von auserlesenem Geschmack.

Bei philosophischen und religiösen Schriften wurde fast stets auf äußeren Dekor verzichtet, abgesehen von der Kalligraphie. Den Gelehrten kam es darauf an, rasch und billig Kopien der hervorragendsten Werke zu bekommen für ihre Bibliotheken. Wie hätten sie auf die langwierige Herstellung warten können, die oftmals ein halbes Menschenalter in Anspruch nahm! Kennen wir doch Bücher, die in einem Zeitlauf von 30—50 Jahren erst vollendet wurden. Derartigen Luxus konnten sich nur die Herrscher leisten und die unermeßlich reichen Großen des Reiches, für deren Büchereien und Frauengemächer die Meister des Landes tätig waren. Nach Chardin V, p. 54, war es sehr kostspielig Vignetten und Miniaturen herstellen zu lassen.

In der Buchmalerei ist die Wahl des Sujets freilich beschränkt auf einige hervorragende Dichtungen. Szenen und Typen sind gewissermaßen festgelegt und daher trotz aller Varianten von ziemlicher Übereinstimmung und gewisser Monotonie. Im Gegensatz dazu stehen die Einzelminiaturen voller Realismus und schöpferischer Kraft.



Randleiste aus Ms. von 1528, Urfi von Schiras.

Digitized by Google

Kapitel III.

Das Material.

Die Mittel und Instrumente, deren sich die persische Buchmalerei zu ihrem vollen Gelingen zu bedienen hatte, sind ziemlich den unsrigen gleich. Betreffs der Kalligraphie ist nur wenig zu bemerken. Der Schreibkasten „Kalamdan" (Chardin IV, p. 256 gibt die Herstellung derselben an), von kleinen bis zu enormen Größen aus Holz, Metall oder Papier mâché mit Lackmalerei in länglicher ovaler Form enthält das *Schreibrohr „Kalam"*. Das Festeste und Härteste, also das Beste, kommt aus Wasit in Mesopotamien (cfr. Chardin V, p. 49 aus den Doraksümpfen am persischen Golf). Das indische ist weicher. Im Rauche des Schornsteins, dem es in Bündeln 6 Monate ausgesetzt ist, nimmt es eine gelbschwarze Farbe an, Schâkhī zerrîn genannt (Huart, p. 13; Tavernier V, p. 264). Mitunter wurden sie auch, wie das Papier, mit Gold oder Silberfarbe besprenkelt, khâmé afschân (Karabacek, R. A.[1]). Mit dem Federmesser, „Kalam târâsch", wird die Spitze der Feder geschnitten wie bei uns ehemals der Federkiel. Dies geschieht auf dem schmalen, langen und weichen Stein-, Elfenbein- oder Knochenstück, dem „Mikatta" oder „Mikatt", auch „Khâmé zan" genannt, in breiter, spitzer, schiefer oder gerader, kurz jeder Form, je nach den verschiedenen Schriftarten. (In Stahl werden diese Formen nachgebildet in den Handel gebracht von Heintze und Blanckertz, Berlin.) Wie bekannt, wird aus freier Hand von rechts nach links geschrieben, und das Blatt dabei gedreht, so daß sozusagen das Papier unter die Feder fährt. Nur auf diese Weise lassen sich die eleganten Kurven erzielen in einer Feinheit, daß sie kaum noch dem Auge sichtbar sind. So auch in den Zeichenskizzen.

Eine ausgezeichnete Tinte, *„Murakkib"* steht im Tintenfasse *„Dawât"* dem Schönschreiber zu Gebote. Sie ist unvertilgbar und dauerhaft in der Farbe. Jahrhundertelang bleibt sie schwarz und deutlich. Durch die Untersuchungen von Wiesner, Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzh. Rainer, wird bestätigt, daß im Orient nur folgende 2 Sorten gebräuchlich waren, welche das Kitâb el inscha nennt, nämlich: „Madâd", aus in Honig aufgelöstem Kienruß, Gummi und anderen Ingredienzen bestehend, oder „Hibra", aus Galläpfeln, Vitriol und Gummi bereitet, also ähnlich der europäischen. Nach Hughes besteht die beste Tinte aus Kienruß, Essig und Saft von jungen Trauben (Sauerwein), dazu rotem Ocker; dies wird gut gerührt und gemischt mit gelbem Arsenik und Kampfer. Chardin V, p. 49, sagt von ihr: „Leur encre est fort noire, fait de noix de gale, de charbon pilé et de noir de fumée. Elle est grasse et épaisse comme notre encre d'inprimerie et c'est comme il la leur fant pour former cette variété de traits gros et menus, qui forment le corps de Lettres; car si elle était plus claire elle coulerait et ils ne feraient rien qui vaille". Die Tinte „dûdé", rauchgeschwärzt, dagegen für Schreibtafeln, lauhé, und amtliche Briefe, verwischt sich leicht. Damit die Tinte feucht bleibt, befindet sich ein Wollfaden im Tintenbehälter. In allen Farben bedient man sich ihrer, und es gab besondere Meister in der Schrift mit weißer und goldner Tinte, z. B. Mir Ali u. a.

[1]) Mustelehât-i behâri-i adschem. Calcutta 1853.

Digitized by Google

Übrigens haben die großen Meister ihre besonderen Rezepte, wie z. B. Sultan Ali el Meschhedi und Mir Ali von Herat u. a. — Abhandlungen über Tintenbereitungen gibt es eine Menge[1]).

Gemalt wird mit dem *Pinsel*, „Kalam-i-mûi", „Khamé-i-taswir" und „Mûi kilk", einem feinen Haarpinsel, von dem Chardin V, p. 312, sagt: „Leur pinceau est fin et délicat". Nach Karabacek, Riza Abbasi p. 6, fertigten die Perser ihre einheimischen Pinsel aus den Haaren des Schwanzes vom Wiesel oder Zobel, die indischen Maler aus den Haaren von Eichhörnchen. Nach Martin, painting p. 108, werden Pinsel in Ceylon von den feinsten Fasern des Teli Tana-Grases hergestellt. Hommaire de Hell II, p. 184 meint: „Die Pinsel, deren man sich bedient, sind klein und sehr hart und die Farben dick. Ein persischer Maler kennt nicht das „Lavis" und geht nur mit kleinen Pinselstrichen vorwärts, dessen er sich bedient wie des Bleistifts. Er arbeitet so den ganzen Tag". Nach Sarre werden auch äußerst feine Vogelfedern benutzt (Kunst und Künstler, Berlin, Okt. 1911. Karabacek dagegen p. 7).

In seiner Abhandlung über den Maler Riza Abbasi versucht Karabacek philologisch zu beweisen, daß die Zeichnungen nur mit der Rohrfeder ausgeführt wurden und nicht mit dem Pinsel; (vgl. die Entgegnung von Sarre „Der Islam" 1911 Bd. II, Heft 2/3, p. 199, welcher das Urteil bekannter moderner Maler anführt, das für eine Pinselzeichnung spricht, und auf die verwandte Technik und Malweise der ostasiatischen Pinselzeichnungen hinweist; vgl. auch Studien von Anderson [10 Arten] Wörmann p. 545). Heutzutage, wo die kalligraphische Fertigkeit nicht mehr in dem Maße wie früher vorhanden ist, wird stets mit dem Pinsel gezeichnet, wie ich dies aus eigener Erfahrung in Persien in monatelanger Arbeit mit einem Isfahaner Maler kennen gelernt habe. Wohl nimmt man jetzt auch den Bleistift zum Vorzeichnen zu Hilfe, niemals aber die Schreibfeder (cfr. Coomaraswamy, Indian drawings II, p. 8: „with rare exceptions of Jaipur drawings apparently in charcoal the whole work is done with a brush. Pencils and india rubber were alike unknown"). Da außerdem die Skizzen oft später farbig ausgeführt wurden, so würden die Umrisse in Tinte ohne Frage störend gewirkt haben. Gerade in dem An- und Abschwellen der geschwungenen Linien, in ihrer Ungleichmäßigkeit liegt der Reiz dieser Pinselzeichnungen, die Grazie der Buchstaben dagegen in der Gleichmäßigkeit. Aber auch sprachlich liegt kein Beweis gegen den Pinsel vor. Es wird zwar von „Kalamkar", d. h. Kalamwerk, gesprochen, aber damit kann ebenso gut auch der „Kalam-i-mûi" gemeint sein. Derartige Verkürzungen finden sich in der persischen Sprache vielfach[2]). Jeder Maler war und ist in Iran auch Kalligraph, aber nicht umgekehrt. Das Schreiben ist für den Moslim ein Malen, er kann mit dem Pinsel beinah so gut schreiben wie mit der Rohrfeder, aber nicht mit der Feder so zeichnen wie mit dem Pinsel, wenigstens nicht in künstlerischem Sinne, der dem persischen Maler innewohnt.

---

[1]) Huart p. 223. Ethé Cat. p. 1615 Nr. 2977. Rieu II, p. 489 Add. 17960, p. 519 Add. 7691 (Mir Imad); Berlin 318 Pertsch, p. 340; cfr. B. N. Paris fonds arabe 4439. Huart p. 14—15 Vorschrift des Ali Efendi, ferner 5—8 und 216—18, Khadsche Mahmud Sabsewari über Tinte, illumin. Bücher, Kalligraphien von 897/1492. Ethé p. 1492 Nr. 2766. p. 692 mit drolligen Versen auf den Tod eines Schönschreibers:

„Den Verlust fühlten die Schönschreiber früherer Zeiten,
und jeder folgende Tag rechtfertigt ihren Schmerz.
Nun sind die Tintenfässer schwarz mit Kummer,
und die Federn sind gepachtet vom Gram."

[2]) Cfr. Lexikon Burhân-i Katf'u: „Kalamkar", das ist etwas, was man mit dem Kalam, d. h. dem Pinsel zeichnet. Karab. p. 10 sagt mit dem Schreibrohr, und vorher: „Solch eine lineare Skizze ist, wie man sie in Persien selbst nennt, Kalamkar, d. h. eine Rohrfederzeichnung". — Derjenige, der mit dem Kalam arbeitet, Kalamdast und Kalamzan in Verbindung mit Nakkasch, Maler, spricht gegen die Übersetzung Schreibrohr, denn mit dem Kalam (Schreibrohr) kann man nicht malen. Ferner führt Karab. Polak, Persien II, p. 167 an, wo von den handbedruckten Kattunen die Rede ist, Kalamkar genannt. Polak bringt hier die gewöhnliche Übersetzung Federzeichnung. Die Vorzeichnung geschieht aber nicht mit der Feder. — Hier ist besser Pinselwerk zu übersetzen. In der Signatur Mohammeds, S. Marteau, steht Kalam, Pinsel.

Digitized by Google

Doch scheint es eine Gattung von Zeichnungen gegeben zu haben, die tatsächlich mit der Feder gezeichnet wurden[1]), wahrscheinlich war dies aber nur bei Skizzen der Fall. Ohne allen Zweifel können die Hakenbildungen der Schalenden und Kurvenlinien in manchen Zeichnungen nur von einem Schreibrohr herrühren. Das sieht man auch auf einer solchen Skizze, wie z. B. dem Kaufmann der Sammlung Sarre (Karabacek, Riza Abbasi Taf. 1) an dem Bruche des Papiers; der Pinsel hätte hier sicher im Striche nicht halt gemacht.

Niemals aber geschah in Persien das Zeichnen mit der Metallfeder (Karab. p. 9). Wie wenig der Perser sich mit ihr noch jetzt befreunden kann, zeigt die allgemeine Abneigung, welche die Stahlfedern selbst in den bereits erwähnten Heintze und Blanckertz-Formen im islamischen Orient finden.

Von wesentlichem Unterschied mit dem unsrigen ist das *Papier*, „Khagaz", dessen verschiedene Qualität gleichfalls ein wichtiges Hilfsmittel zur Altersbestimmung eines Manuskriptes oder Bildes darstellt. Es wurde nie im Orient von Baumwolle, sondern von Leinenlumpen hergestellt (cfr. Karabacek, das arab. Papier, Wien 1887, Papyrus Rainer Bd. II—III, pp. 148—150, 180 und Ein neuer Beitrag zur Gesch. d. Papieres von J. Wiesner, Wien 1904, 1—7, 16. Über Stärke im Papier). In der Zeit der handschriftlichen Bücher kam es natürlich auf einen dauerhaften Stoff zum Beschreiben an. In allerfrühester Zeit des Islams wurde nach dem Fihrist der Koran auf Tierhäuten, Pergament (vgl. Moritz, Arab. Palaeography, Cairo 1906), auf Leder und Lederrollen, sodann auf Papyrus kopiert. In Turfan fand sich Baumrinde, Seide und die Haut der Gazelle, ein feines weißes Leder.[2])

Schon früh im 8. Jahrhundert hatten die Araber in Athâr el bilâd die Fabrikation des gefilzten Papieres von chinesischen Kriegsgefangenen in Turkestan erlernt. Es war im Reiche der Mitte schon vor dem 4. Jahrh. n. Ch. (Kremer II, p. 305—07) wahrscheinlich bekannt und weiter vervollkommnet. Nach anderen schon 105 n. Chr. (Paléologue, l'art chinois, p. 254). Zu Samarkand war die erste staatliche Fabrik. In Nord-Arabien stellte man in Tihama im 3. bis 4. Jahrh. n. H. das Hadernpapier her, ebenso in Bagdad nach Ibn Chaldun bereits unter Hārūn ar Raschīd. In gleicher Zeit sicher auch in Persien. Im 10. Jahrhundert sieht ein Bagdader Buchhändler bei einem Bibliophilen in Irak unter anderen Schriften solche auf Papier von Khorasan (Kremer II, p. 311). Nizami (12. Jahrh.) erwähnt in seinem Epos Khosrau und Schirin lichtgelbes chinesisches, d. h. vom chinesischen Turkestan stammendes Papier, im Gegensatz zu dem weißen persischen, beās. Die schwefel- oder safrangelbe Farbe wurde tatsächlich nach el Balādhurī vor 892 n. H. durch Safran erzeugt. Nach Indien kam die Papierindustrie nicht vor dem 10. Jahrh. (Coomaraswamy II), und zwar vermutlich durch die Moslim. Das älteste Manuskript auf Papier datiert von 1223 n. Chr. (Gesch. d. ind. Literatur von Winternitz, 1908).

Das einheimische Papier war nicht viel wert zu Chardins Zeit (V, p. 47): „Ils font du papier par tout en leur pays, le composant comme nous de guenillons de cotton et de soye, mais comme leurs toiles sont la plûpart peintes à l'huile et que le cotton n'a pas de forçe ou de corps leur papier est moins blanc que le nôtre et il se rompt quand on le ploye". Und an anderer Stelle (V, p. 258): „Aussi leur papier est grisâtre, salle, étouffeux et sans consistance" mit Angabe desselben Grundes wie oben zitiert. Daher bezog man es von auswärts, und zwar nach Chardin, der eine unerschöpfliche Quelle darstellt für alle persischen Verhältnisse, aus der kleinen Tatarei, den Städten Balkh, Bochara und Samarkand, ferner aus Indien und Europa. Das Papier Chinas und Turkestans ist stets in Iran das geschätzteste gewesen bis auf den heutigen

[1]) Rohrfederzeichnung, Khâmé Kosch.

[2]) Nach Dr. Stein, A. Khotan I, p. 105, 135, galt im 8. Jahrh. das Monopol von Khotan auch für China; zuerst aus der Rinde des Papiermaulbeerbaumes Broussonetia papyrifera.

Digitized by Google

Tag. Man nannte es Khanbaluk; daneben das von Samarkand, dem ersten außerchinesischen Fabrikationsort, in 2 Arten, nämlich *Sultâni* und *Harîri* (Seidenpapier). Diese Arten wurden ausschließlich für die Malerei verwendet, und sie hat wohl Chardin im Auge mit den Worten: „Ils travaillent sur du velin qui est admirable, c'est un carton mince plus qu'aucun autre que nous ayons, dur, ferme, sec et licé où la peinture ne coule point." Nach Huart, p. 94, läßt Timur den Koran auf dickem Papier von Peking kopieren (vgl. d'Allemagne p. 167 und Martin, painting p. 105). Smith sagt, persian art p. 80: „It must have been made in layers as a single leaf can be split into several leaves." Schließlich heißt es in Babers Memoirs p. 32: „The best paper in the world comes from Samarkand. The species of paper called Kanegil, which is situated on the banks of the Water of Mercy."[1])

Huart, p. 8—11, gibt nach dem Fihrist und dem Menâkib-i-hünerwerân (16. Jahrh.) die verschiedensten Sorten an. Es seien hier nur einige davon erwähnt. Die indischen von Kaschmir, ein dickes wolkiges Papier „abrikhagaz", und Daulatabad.[2]) Letzteres, mit Namen „abadi", ist ein mit Seide durchsetztes Papier wie das „hariri", nach Zenker, Dict. p. 733, eine Art feines Schreibpapier. Sodann findet man noch in heutigen Katalogen das „fasdughi", das pistazienfarbige von Bagdad angeführt. In Iran ist schließlich in Täbriz das „Gûni", das farbige, nämlich gelbbraun, eine besondere Spezialität.

Ein ungeheurer Luxus wurde getrieben (cfr. Martin p. 106 u. 107). Die mannigfachsten bunten Spielarten dienten zur Bereicherung des Buchschmucks. Spielarten sind, zumal in der Lackmalerei: „abri" wolkig, ein dichtes Gemisch von blätterartigem Muster mit feinen Adern, und „mudschi" schwierig, peinlich, feine Striche auf goldenem, rotem oder grünem Grund. In den zartesten Farben werden die überaus kostspieligen Blätter getönt, mit Gold und Silber besprengt, „khagaz-i sarafschan" genannt, wie dereinst in Khotan (6. Jahrh.), oder mit diskretem, verschwimmendem Blumen- oder figürlichem Muster in Silber und den zartesten Farben wie das Papier versehen, und die Ränder der Figuren oft mit Gold umzogen. Meistens auf den Buchrändern. Später bewirkt dies die Schablone (cfr. Martin, painting p. 106, der das Verfahren eine Spezialität von Täbriz nennt).

Buchstaben oder Arabesken werden ausgeschnitten und wieder aufgeklebt und Figuren in feinster Silhouettenkunst (cfr. G. Jacob). Die Seiten werden dann bemalt, desgleichen Bilder von Tieren aufgeklebt und farbig lackiert (z. B. Samml. Schulz und Martin).

Marmorierte Papiere von großer Vollendung waren schon lange in Persien und zumal in der Türkei am Ende des 16. Jahrhunderts in Gebranch, ehe wir sie nachahmten. Dort werden auch Figuren daraus geschnitten und wie Miniaturen verwandt, z. B. mit mäschk-i arab signierte auf der Ausstellung München 1910, F. R. M. (Pl. 231, Martin). Solches Papier dient oft zur Einrahmung der Miniaturen und als Innenseite von Einbänden. Pausen zum Kopieren von Schrift und Bild, die auch auf Gazellenhant geklebt wurden, werden mit dem „khagazi- sozan" hergestellt, einem mit der Nadel durchstochenen Blatt, und mit Hilfe von Ruß oder Schwärze von Kohle aus Tamarindenholz übertragen (Huart, 18. 119). Es ist dies ein sehr gebräuchliches Verfahren in Persien. Derartige Pauseblätter finden sich noch zahlreich, hauptsächlich für Lackmalerei, sie vererbten sich in den Malschulen vom Meister auf den Schüler; cfr. Menâkib (Huart p. 6), wo Vorschriften für den Maler gegeben werden.

Daß dem Mohammedaner übrigens das beschriebene Papier für geweiht galt (mekruh), und es nicht angängig ist, dasselbe zu verbrennen, zu zerreißen oder fortzuwerfen, weil Gottes

[1]) N. B. suppl. 1294 von 727/1326 auf derart Papier kopiert und illumin. von Abdel Kerim el Schirazi unter Belassung der möglichsten Größe der Papierblätter, nach einer Fußnote.

[2]) Bei Isfahan und von Tirmeh in der Neuzeit, z. B. suppl. 1295, B. N.

Digitized by Google

Name darauf stehen könnte oder etwas mit religiösem Sinn, sondern es Brauch war, den Papierfetzen in Wasser aufzulösen, zu vergraben oder in Erdlöcher und Mauerritzen zu stopfen, das ist der bewundernswerten Aufmerksamkeit Chardins nicht entgangen.

Es ist aber seltsam, daß der umsichtige Chevalier in seinem Kapitel über die Malerei gerade einen so wichtigen Bestandteil übergeht wie die Beschaffenheit der *Farben*. Er rühmt sie als „belles vives et qui ne passent point" und schreibt dies der Trockenheit des persischen Klimas zu, erwähnt auch das frischere Blau des Lapislazuli, das ist aber auch alles. Nach Clavijo, p. 113, kam Lapislazuli, wie die Rubinen, von Badakhschân am oberen Koktscha, nicht von Khorasan (Marco Polo I, p. 109). Nach Boret „Encyclopédie", Paris 1858, p. 64 findet sich Lapislazuli oder Lazulite in Persien, Akschi in Ferghana und in China. (Mr. Bouviers vereinfachter Prozeß aus ihm die blaue Farbe zu gewinnen.) Im Chinesischen heißt Kobalt das Blau der Araber. Noch weniger verraten die anderen Reisenden[1]). Pietro della Valle zählt I, p. 159 die beliebtesten Farben der Gewänder zur Abbaszeit auf: „E non si amano molto colori ordinari come il turchino, il verde e simile: ma stravaganti come d'Aqua di mare, di Bronzo, di Camozza, di feccia, Uliva e così fatti: sia i quali io amo assai, dagli allegri, un certo incarnato acceso, che qui chiamano Al — degli scuri poi mi piace un verdaccio scolorito e scurissimo colore hoggi di più nuovi in Oriente dello Nefti da Neft che è il nome di un certo olio." Nur Rochechouart, p. 254—59, gibt die Zusammensetzung der Emailfarben für Kupfer, Silber und Gold, der Malerei in durchsichtigem oder opakem Email, einem Kunstzweig, den R. höher einschätzt als den damaligen europäischen der 60. Jahre, mit Darstellungen von Personen und Blumen, und erwähnt bei der Lackmalerei kurzhin: „Les couleurs employées par les Persans sont toutes européennes, on s'en sert à l'aquarelle ou avec de la gomme antique". Huart, p. 19, schließlich beschreibt nur indische Farben, auf die später zurückzukommen ist. Desgleichen nach ihm Martin, p. 105. Blochet in Les min. d. Mss. musul. (Gaz. d. B. A. t. XVIII 1897, p. 114) nennt außer Gold, Blau (Lapislazuli), ladschwerd von China, Sibirien und Teilen Turkestans, rot, kirmiz oder surkh, violett, (veilchenfarben) aus rot und Lapislazuli, benafsch, purpur, arghowan und rosa (leberfarben), diigeri. Ursprünglich waren es 7 Farben: schwarz, weiß, rot, blau, grün, gelb und sandelfarben, so im Haft peikar, den 7 Schönheiten, von Nizami aufgezählt (Hammer, schöne Redekünste, p. 115).

Da persische Farben früherer Jahrhunderte unverbraucht nicht erhalten sind, sofragt es sich, ob die modernen ihnen analog sind und deren Analyse also von Nutzen für das Studium der alten Miniaturmalerei des 14. und 16. Jahrh. sein kann, oder ob sie wirklich, wie Rochechouart meint, ausschließlich europäischen Ursprungs sind. Im Jahre 1899 schenkte mir bei meinem halbjährigen Aufenthalt in Isfahan, der alten Sefawiresidenz, ein dort bekannter Maler Mirza Mohammed Ali, nach gemeinsamen Studienarbeiten, einen Kalamdan mit eigner Lackmalerei, der zugleich am Boden einen kleinen Malkasten mit 14 Farben und den nötigen Malutensilien barg (Leipzig, Gr.-M. Samml. Schulz). Wie er mir versicherte, waren diese Farben von ihm selbst nach altem Rezept verfertigt und einheimisch, jedenfalls nicht europäisch. Um die Richtigkeit dieser Angabe zu prüfen, sandte ich den Farbkasten später an die Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik an der Kgl. Technischen Hochschule in München. Herr Prof. Dr. A. Eibner war so freundlich, die schwierige Untersuchung zu übernehmen — denn die Farben waren ziemlich eingetrocknet und sollten nur zum kleinen Teile verbraucht werden — und auf weitere Fragen mir bereitwillig Auskunft zu erteilen.

Die Analyse am 3. II. 1909[2]) ergab: „A.-*Farbstoffe*: Farbe No. 0: Bleiweiß. Nr. 1: Karmin-

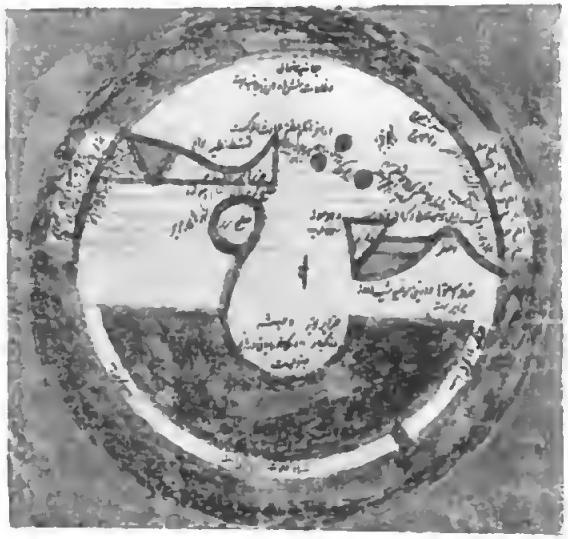
[1]) Neuerdings versucht d'Allemagne II, p. 170 und 171 eine Zusammensetzung der Farben zu geben.

[2]) Sie soll hier in Anführungsstrichen gebracht werden.

Digitized by Google

Sternbild. Der Bogenschütze.
Kazwini. 15. Jahrhundert. Sammlung F. Sarre, Berlin.

Fabeltier in der Art der Hippokampen.
Kazwini. 15. Jahrhundert. Sammlung F. Sarre, Berlin.



Darstellung der Erde.
Kazwini. 17. Jahrhundert. Sammlung Walter Schulz, Leipzig.

Sternbild des Schlangenträgers.
Kitab suwar el Kawakib. Um 1600.
Mus. f. Völkerk., Berlin.

Tafel B

Digitized by Google

lack hell. Nr. 2: Ultramarin und Krapplack. Nr. 3: Gelbes Schwefelarsen (Auripigment) und Indigo. Nr. 4: Indigo. Nr. 5: Karminlack dunkel. Nr. 6: Gelbes Schwefelarsen (Auripigment). Nr. 7: Sepia. Nr. 8: Brauner organischer Farbstoff, wahrscheinlich brauner Krapp. Nr. 9: Ultramarin. Nr. 10: Malachit. Nr. 11: Gummigutt. Nr. 12: Grünlack. Nr. 13: Brauner Eisenfarbstoff, wahrscheinlich eine Siena. Nr. 14: Mennige.

B. *Bindemittel*: Es war bei der geringen Menge der Farben nicht möglich, die Bindemittel sicher nachzuweisen. Ein Teil der Farben, wie Nr. 0, 3 und 14 ist in Wasser nicht mehr hinreichend zerteilbar. In Nr. 0 konnten nachgewiesen werden: Honig oder Dextrin und ein durch Wasser nicht mehr lösbarer, nur quellbarer tierischer Leim."

Nach Prof. Eibner, dessen Ermittlungen ich zum Teil am besten wörtlich folge: „ist die Frage, ob wir es bei den untersuchten Farben mit europäischen oder orientalischen zu tun haben, wohl nicht eindeutig zu lösen, da ja die Zusammensetzung der einzelnen Farben stets derartig die gleiche ist, daß man an dieser nicht die Provenienz der Farbe erkennen kann. Dagegen läßt die Zusammenstellung des untersuchten Sortimentes immerhin Schlüsse von einiger Haltbarkeit dahingehend zu, daß diese Farben orientalischen Ursprungs sind, und zwar wegen des Vorkommens des Auripigmentes in Nr. 3 und Nr. 6. Diese Farbe, die im Altertume und im Mittelalter auch in Europa viel verwendet wurde, kommt seit langer Zeit unter europäischen Farbensortiments kaum mehr vor, da sie giftig und wenig haltbar ist. Es ist ferner die ungewöhnliche Mischung von Auripigment und Indigo in Nr. 3 ebenfalls ein Fingerzeig dafür, daß man es mit außereuropäischen Farben zu tun hat." (Cfr. Huart, p. 20 „Le vert est produit par un mélange d'orpiment et d'indigo, celui-ci étant dans la proportion d'un sixième de poids de l'orpiment. Si l'on veut obtenir le vert des herbages, il faut mettre un quart d'indigo. Certains, au lieu d'orpiment, emploient le peori, sorte de terre jaune qu'on trouve dans l'Inde.") „Der gleiche Schluß läßt sich wohl auch aus der Zusammensetzung von Nr. 2, Krapprot und Ultramarin, ziehen. Außerdem kommt echter Malachit, Nr. 10, als Malerfarbe in Europa so gut wie nicht mehr vor. Gerade das Gummigutt ist kein Beweis dafür, daß die Farben europäisch sind, denn man kann dieses zur Zeit noch nicht künstlich darstellen. Ich möchte, wie gesagt, aus den eingangs erwähnten Gründen annehmen, daß die Farben außereuropäisch sind."

Wie sind dieselben nun zu bezeichnen? Als reine Wasserfarben oder als mit bindenden Substanzen versetzte Temperafarben?

Herr Prof. Eibner gibt folgendes Urteil ab: „Man könnte gerade aus der Tatsache, daß die Mennige, Nr. 14, von allen Farben am unbrauchbarsten geworden ist — das Bindemittel wurde unlöslich — schließen, daß die Farben eine Art von Temperafarben sind (also mit bindenden Substanzen versetzt), doch ist der Schluß nicht bindend. Eiweiß oder Eigelb ist in den Farben sicher in beträchtlicher Menge nicht vorhanden, da sonst alle durch Wasser unzerteilbar sein müßten". Allerdings kennt die alte Temperatechnik durch Wasser verdünnungsfähiges Eigelb als Bindemittel. Im Mittelalter war es bekanntlich Gebrauch, die Farben mit einem Gemisch von Leim, Eiweiß, Eigelb, Feigenmilch u. a. anzureiben (vgl. Bucher, Gesch. d. techn. Künste I, p. 171 und Wesen und Technik der Malerei von E. Kiesling, p. 126).

„Es trifft nicht zu, daß in der untersuchten Skala nur Deckfarben enthalten sind. Es finden sich hier Karmin, Krapplack, Indigo, Sepia, Gummigutt, Grünlack, Siena, alles Lasur-Farben (d. h. durchsichtige in Wasser und Alkohol lösliche).

Daß das Bindemittel wahrscheinlich nicht ein dem der heutigen Aquarellfarben ganz analoges ist, habe ich schon geäußert. Immerhin würde ich die Farben hinsichtlich der Art

Digitized by Google

der Farbstoffe und des Auftrages, den die meisten mit Wasser angerieben geben, eine Art von Aqnarellfarben nennen.

Auch die alte Miniaturmalerei kannte übrigens Lasurfarben."[1]) Soweit die Münchner Analyse.

Nach einer anderen, allerdings nicht so erschöpfenden chemischen Untersuchung (1. III. 1907, Berlin) bestand das Bindemittel anscheinend aus Gummiarabikum von Acacia fertilis und etwas Honig von Apis millefica.[2])

Bei dem konservativen Geist des Moslim, dem unbedingten Festhalten an der Tradition ist anzunehmen, daß hier mein Malerfreund seine Farbkörper, wie er behauptete, nach altbewährtem, von Lehrer auf Schüler seit langer Zeit vererbtem Rezept angefertigt hat, dessen Geheimnis er leider nicht preisgeben wollte, und daß diese Pigmente, von einigen kleinen Modifikationen abgesehen, dieselben sind wie in den alten Manuskripten. Auch daß die Anzahl der dort verwendeten Farben die gleiche ist, spricht für die Annahme einer Analogie.

Wir hätten es also mit einer Art *Wasserfarben, Lasur-* sowie auch *Deckfarben* zu tun.

Während nun in den Bildern die warmen Farben vorherrschen, wie Kadmium, Zinnoberrot, Gelb und mit seinem weicheren Grundton Orange, geben kalte, vorherrschend von blanen oder schwärzlichen Tonelementen bestimmte Farben, neben Gold, auf den ornamentalen Seiten die Würde und den Ernst eines Buches wieder. Von der Illuminatio des Korans kann man sagen, daß meistens die kalten, niederstimmenden Farben (nach Goethe), das Blau und Violett, letzteres in kleinen Flächen — die kirchlich-katholische Farbe bei uns — seltener das belebende Grün, die Farbe des Propheten, verwendet werden, noch weniger das dekorative und erregende Rot. Letzteres meist nur zur Linienführung neben den feinen schwarzen Außenlinien. Zumal das kühle Blau von starker Energie läßt die es umgebenden gelblichen oder rötlichen Tonwerte um so wärmer erscheinen. Die Kombination von Tiefblau oder Dunkelviolett, beinahe Schwarz, auch Türkisblau, ist nach Martin weder persisch noch arabisch, sondern chinesisch. Sie kommt in Teppichen, nicht aber in Miniaturen vor.

Später, im 17. Jahrh. zumal, gibt das helle Violett, auf größeren Flächen angewandt, einen süßlichen Beigeschmack, ganz im Sinne dieser dekadenten, verweichlichten Epoche.

Kühnel sagt im „Islam" 1910, Bd. 1, Heft 2, p. 186: „So wurden z. B. auch in Persien in Titelblättern und Unwans bis ins 15. Jahrh. mehrere Nüancen von Braun verwendet, die dann später ganz durch die roten Töne ersetzt wurden." Dies aber fast nur auf Goldgrund. Wahrscheinlich ist hier statt Braun das Manganviolett gemeint. Rot tritt, ebenso wie in der Fliesenmalerei, noch nicht in der Abbaszeit, sondern erst später auf, zumal in der Türkei. Je weniger Rot vorhanden ist in Miniaturen, desto älter sind sie (Blochet, les peintures, p. 7), je mehr, desto moderner, gerade wie in den Teppichen. In der Mongolenzeit erscheint Rot neben Blau und Gold nur ganz selten zur Belebung. Manganviolett, badindschan, nach der gleichfarbigen Eierfrucht Aubergine so genannt, tritt in den persischen Miniaturen nur sehr früh und in sparsamster Weise auf, etwa bis mit 15. Jahrh., und verschwindet dann völlig in den ornamentalen Malereien. Das gleiche ist der Fall mit größeren Flächen in Reinschwarz. Auch Grün wird, im Gegensatz zu der Türkei und Indien, ziemlich diskret in der Illuminatio benutzt. In Ägypten herrschte im allgemeinen in den Manuskripten vom 8. Jahrh. Rot, Grün und Gelb vor,

[1]) In China werden durchsichtige Farben als Lasuren auf farbigem Grunde oder dunkle undurchsichtige Farben auf hellerem Grunde angewandt, um dunklere Farbflecken zu erzielen, wie Blau mit Indigo zu Lapislazuli, Grün zu Oliv, Orange und Rot zu Karmin, Purpur zu Aubergine, das Auripigment zu warmem Dunkelbraun (cfr. Fenollosa). Auch diese Technik kennt Iran.

[2]) Martin, painting p. 100: „the mediums used with colours were water gum, glue, sugar, and linseed water."

dann Gold und das sympathische Braun, sowie Schwarz und Gold — in den koptischen Schwarz und Rot.

Wenn auch von den persischen Farbencharakteren einige symbolische Bedeutung haben, wie Grün die Heiligkeit, Rot die Freude und Pracht, Blau die Gelehrsamkeit, Schwarz die Trauer, zur Mongolenzeit auch Blau, und Gelb die Königswürde wie in China, so ist doch diese Symbolik rein äußerlich im Gegensatz zur Hindumalerei, wo Form und Farben symbolisch sind (cfr. Churchill, Teppiche im Orient, Burlington Mag. Sept. 1909, p. 340), und spielt in der Malerei Irans so gut wie gar keine Rolle. In der Verwendung von Schwarz und Blau der älteren türkisch-persischen Handschriften hat man die Symbole der schwarzen Erde und des blauen Himmels, die Hauptgottheiten der türkischen Tribus, sehen wollen.

Stimmen die persischen Farben mit den chinesischen an Zahl so ziemlich überein (anfangs dort 5 heilige Farben, dann 14; Lecoy de la Marche p. 309), so übertreffen sie die mittelalterlich-europäischen bedeutend, deren nur acht genannt werden.

In den manichäisch-uigurischen Schriftfragmenten finden sich 7 Tuschen, Rot (Mennige) Schwarz, Blau, Grün, Braun, Karminrot, Gelb; auch Deckfarben werden verwendet (Le Coq, Sonderaustellg. orient. Buchk. Berlin 1910, p. 8).[1]) In den Fresken von Khotan gibt es Rot, Grün, Gelb und Schwarz auf Weiß.

Näher sei hier noch auf die *indischen Farbstoffe* eingegangen, von denen Huart p. 20 neun gibt, nämlich Rosa, Grün, Gelb, Weiß, Schwarz, Grünspan, Grünblau, Aubergine (Manganviolett) und Mandelfarben. Die Farben sind in Indien viel stärker temperiert als die persischen, zumal das Bleiweiß, ein Erfordernis des feuchten Landesklimas. Das Bindemittel besteht aus Dextringummi, „mit welchem das Papier nach der aufgetragenen Zeichnung überstrichen, und das auch den Farben beigemischt wurde. Die Farben erhalten dadurch einen eigentümlichen Schmelz, der oft an Elfenbein erinnert und besonders in Fleischtönen sehr angenehm wirkt" (L. H. Fischer, Ind. Malerei, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. I, p. 242).

A. K. Coomaraswamy (Burlington Magaz. March 1912 u. Rajput paintings p. 316) sagt: „It is a sort of tempera or gouache" — „All the painting has for its foundation definite outlines. Over these is laid a thin surface of body colour, which does not stain the paper, but readily flakes off when it is bent, revealing the underdrawings." Dies nach Art der altindischen Wandmalerei (cfr. auch Farben bei Coomaraswamy II, p. 110).

Bei indischen Miniaturen wird sich selten eine Oxydation des Weiß bemerken lassen, welche bei den persischen, die außer Landes gehen, so häufig zerstörend auftritt. Die starke Versetzung der Farben mit dem Bindemittel und die dicke Grundierung in bewundernswerter Glätte und Gleichmäßigkeit, im Gegensatz zur persischen Art, hat aber erstens ein viel stumpferes, glanzloseres Aussehen der Farbtöne zur Folge, die Fleischtöne ausgenommen, als in den persischen Miniaturen mit ihrer Farbenglut — dort wird das Kolorit niemals hell und grell — und zweitens, wenn die indischen auch besser die Feuchtigkeit überdauern, so werden sie doch leicht brüchig infolge der starken Unterlage und springen aus.

Gewissermaßen eine Kunst für sich ist die *Vergoldung*, tazhib. Nicht hart und einförmig, wie die Chrysographie in Byzanz mit ihrem Blattgold, sondern in den feinsten Nüancen von Zitronen- oder Orangegold,[2]) zumal in den köstlichen Arabesken und figürlichen Goldzeichnungen

[1]) z. B. B. C. 52 Buchblatt von Idiqut Schahri Nr. 33: zinnoberrot, blau, grün, braun, orangerot und schwarz. Blau fehlt wie bei der griech. Töpferware.

[2]) D'Allemagne p. 172: „jaune ou vert; dans les Corans égyptiens, d'un jaune bronzé spécial. Ces tons devaient s'obtenir soit par l'alliage, soit à l'operation de la dorure, en appliquant avant la colle une couche de coleur convenable, ce qu'on appelle aujourd'hui l'assiette. La colle était sans doute de l'albumine d'œuf, peut-être de gélatines d'origines diverses."

Digitized by Google

der Randleisten.[1]) Dort tritt auch Silber auf, abgesehen vom Waffenschmuck, zumal in Blumen, Wasser und Wolken, in der Ornamentik dagegen in Persien seltener, höchstens vorübergehend am Anfang der Mongolenherrschaft, z. B. Mongol. Ms., Royal Asiat. Soc. London, von 1314 und in der Schule von Bochara zur Usbeghenzeit, z. B. Dschami von 999/1591 Samml. Schulz, häufig dagegen in der Türkei und Ägypten.

Niemals findet sich in der persischen Miniaturmalerei die byzantinische und europäische Manier des 14. Jahrh., Goldlichter auf die Gewänder aufzusetzen oder Farbflecke auf Gold. Auch in der Buchmalerei des Kalifenreiches war dies jedenfalls der Fall. Die sonderbare Behandlung in der Haririhandschrift u. a. der Kleidung, des Moiré antique ähnlichen Stoffes mit Rundfalten, deutet darauf hin, daß sie einst Goldlichter oder feine Goldschraffierungen trugen, oder tragen sollten, die mit der Zeit verschwanden. Der Künstler versuchte die byzantinischen Vorbilder mit ihren Lichtern in Gold- und Metallfarben in der Mosaik und Emailmalerei nachzuahmen, und meisterte die Goldmalerei noch nicht. Allerdings liegt auch die Nachahmung der buddhistisch-indischen Stoffbehandlung nahe.

Wie die griechischen Buchmaler die mit flüssigem Golde zu deckenden Flächen mit einem leichten Leimauftrag festhielten, beinahe reliefios, so auch die Perser.

In den Manuskripten der Kalifenzeit wurde das Gold nach dem Auftrag im flüssigen Zustande noch eingebrannt, wodurch es den wundervollen tiefen gesättigten Ton erhält. Oft liegt ein brauner oder roter Schein darauf wie Email.

Nach Lecoy de la Marche p. 306 sollen die Perser auch das byzantinische Verfahren gekannt haben, aus einem Goldblatt Größe und Form des Grundes auszuschneiden und auf eine dünne Leimschicht aufzulegen, um es dann mit dem Glättbein glänzend zu machen. Doch dafür lassen sich ebensowenig Beispiele finden wie für die weitere Angabe, daß in den persischen Miniaturen auf dem Goldgrund kleine Smaragden und Perlenhälften aufgeklebt wurden, um ihnen das Aussehen von Schmuck zu geben. Das ist nur bei den Indern zutreffend. Nach Bucher I, p. 172 wurde im Mittelalter mit dem Brunierstein oder Brunierzahn (Edelsteine oder Zähne von fleischfressenden Tieren) geglättet. In Persien hat man in älteren Handschriften die Goldfläche mit der Nadel punktiert. Durch das Spiel des Lichts in den kleinen Vertiefungen wurde die Illusion von Edelsteinen hervorgerufen. Später wurde der Perlenschmuck durch kleine aneinandergereihte weiße Punkte reliefartig wiedergegeben, in recht primitiver und naiver Weise. Mir ist nur ein Fall von Inkrustation, einer sogenannten Minahmalerei, in älteren persischen Miniaturen bekannt, wo ein Sattel mit Perlmutterstaub aufgehöht ist, vielleicht eine indische Zutat (Safernamé von 1467, Samml. V. G. Paris). In der Lackmalerei dagegen geschieht dies zur Deckung des Fonds häufig, in Abwechslung mit Metallglanz oder Goldpailetten, am häufigsten bei Blumenmalereien. Z. B. Pertsch, Einband-Kat. d. p. H. Berlin 833, mit Tiermotiven. Sowohl Muschelgold wie Blattgold[2]), das, vermischt mit etwas salzigem angewärmten Wasser, gut angerührt und mit einer geringen Menge Fischleim oder verdünntem Eierklar versetzt ist, wird zum Auftrag verwendet (Rochechouart p. 272). Über den aus-

[1]) Es wird dort körnig oder flächig aufgelegt, was sich durch photographische Aufnahmen oder Lichtdrucke schwer wiedergeben läßt. Und zwar geschieht dies mit dem Pinsel entweder flachen Tones oder übereinander in Schichten. Mit dem Pinsel werden dann die Konturen umzogen. d'Allemagne sagt p. 172: „La finesse de ces dessins est telle, qu'on pouvrait croire à l'emploi de la plume." Nach chines. Vorbilde wird auch über derartige Goldzeichnungen der Text in schwarz geschrieben.

[2]) D'Allemagne p. 172: „Pour fixer l'or en feuille, on étalait donc sur la surface à dorer de la couleur (s'il y avait lieu), puis une couche de colle; on superposait la feuille et on brunissait. Dans le cas de la poudre, on l'agglutinait avec une gomme ou une colle indéterminé pour former ce que nous appelons l'or à la coquille, et les artistes l'employaient au pinceau; souvent, aussi, ils devaient faire une encre d'or qu'ils utilisaient au moyen d'un instrument très fin plus voisin de la plume que du Kalama." Siehe auch Miniat. persanes 1913.

gezeichneten persischen Leim, serek, vgl. Chardin IV, p. 256. Auch löst man Gummiarabikumtafeln in warmem Wasser auf, mengt dies mit dem Gold, gießt das Wasser ab und trägt in Streifen auf. Heutzutage ist europäisches Goldpulver, in warmem Wasser aufgelöst, allgemein im Gebrauch oder vergoldete Papierblättchen aus Rußland, so auch in der Türkei. In Indien bediente man sich des Pannagoldes, das in den Staatsminen gewonnen wurde. Der Goldbrei wurde hergestellt durch Kochen von 14 Unzen Gummi und 2 Unzen Zucker in 4 Unzen Wasser. Erkaltet ist er fertig zum Gebrauch (vgl. Fl. Cod. 1459 Wien. Samml. d. Künste. Das Gold zum Schreiben und zum Malen aufzulösen).

Es ist erstaunlich, wie frisch und glänzend sich das Gold der alten Miniaturen erhalten hat. Leider wird der Goldgrund für die auf ihr haftende Malerei immer verhängnisvoll, denn sie verwischt mit der Zeit. Im Gegensatz zur Haltbarkeit des echten alten Goldauftrages steht die moderne Vergoldung, leicht als solche kenntlich durch ihren fahlen, gelblichweißen Ton.

Handschrift von Mir Ali II.

Kapitel IV.

Die Technik.

Läßt sich die chemische Substanz der alten Farbstoffe in Iran nur indirekt durch eine Analyse moderner Farbkörper bestimmen, so geben die kleinen Gemälde selbst von ihrer Technik und Malweise Aufklärung, gewähren sie einen Einblick in die Werkstätte der Miniaturisten, sobald sie in skizziertem und halbfertigem Zustand vorliegen. Glücklicherweise ist dieser Fall ziemlich häufig.

Da zeigt sich, daß auf den Textseiten die Stellen am Kopf oder ganze und halbe Blätter freigelassen werden für die Zeichnung der Ornamente oder Bilder. Diese leere Fläche ist besonders präpariert, und zwar auf folgende Weise:

Um das Papier aufnahmefähig zu machen für Schrift und Bild, wurde es auf ein Brett von Kastanienholz, „muhere takhtesi" (Zenker p. 897), gelegt und mit einem Kristallei in Schwere von ½ Pfund oder einem Polierinstrument aus Elfenbein, Horn oder Holz gerieben und geglättet, bis es wie ein Spiegel glänzt. Auf den Miniaturen sieht man öfters die Zubereitung durch den Polierer „muhrezan" abgebildet. Dies geglättete Papier „khaghaz-i-muhredar" oder „muhrek" heißt nach der Muschel concha veneris, „muhare", die als Glättmittel benutzt wird. (Siehe Steingaß, Diction. p. 1354: „an iron, bone polishing instrument, a shell used for giving a smoothness and a glossiness to paper"; ferner Huart, p. 12/13). Nach Chardin V, p. 47 u. VI, p. 258 wurde das Papier mit Seife eingerieben und mit Glättkugeln poliert: „comme ceux dont nos blanchisseuses se servent c'est afin que l'encre coule mieux dessus: aussi leur papier est plus doux qu'un satin." Dieselbe Methode schildert Tavernier V, p. 264: „Ihr Papier machen sie aus alten braunwollenen Lumpen, ziemlich grob, schwärzlich und nicht stark, denn wenn es zusammengelegt wird, zerreißt es gar leichtlich. Sie glätten es mit einem Instrument, so aus Glas gemacht, und überstreichen es hernach mit einer Seife, damit die Schrift desto besser darauf fließe."[1])

Für die Zeichenskizzen wurde das dünne Papier in Alaun oder Gelatine getränkt (Sarre, Der Islam Bd. II, Heft 2/3, p. 199).

Es war vermutlich die Regel die Bilder auf die vom Schönschreiber leergelassenen Flächen im Buchtext direkt zu malen, auch in besonders wertvollen und künstlerisch ausgeführten Handschriften. Wenn Blochet meint (Les miniat. d. Ms. musulm., G. d. B. A. p. 113), der Maler habe sie auf einem besonderem Blatt vorher ausgeführt und dieses dann auf die passenden Stellen der Buchseiten geklebt, so geschah dies wohl mehr als Ausnahme. Oder es ist dies so zu erklären, daß in vielen Manuskripten zu wiederholten Malen bei einer Neufassung die alten Bilder in erneute Bücher geklebt oder, wenn beschädigt, durch neue ausgetauscht wurden. Wozu sollte auch dies Verfahren dienen! Die skizzierten Anlagen mit ihren wenigen Ände-

[1]) D'Allemagne p. 168: „Puis on les enduisait, pour recevoir les miniatures, d'une couche de céruse pure ou mélangée de craie, le tout encollé de gomme ou de colle de peau, équivalente au blanc de baryte employé de nos jours. L'inconvénient en est bien connu, les peintures s'écaillent facilement et les livres en ont beaucoup souffert."

Digitized by Google

rungen und Verbesserungen in der Zeichnung zeugen von der Treffsicherheit des persischen Kopisten, und sollte wirklich einmal etwas mißglückt sein, so wäre dann ja immer eine Übermalung mit Deckweiß oder eine Überklebung am Platze gewesen (cfr. Coomaraswamy II, p. 8).

Eine Herstellung in mehreren Schichten bis zu acht Stück erforderten die Schreibpapiere und Schreibtafeln „lauhé", auf denen Schriftzüge erprobt und überliefert werden sollten (cfr. Huart p. 17. L'ardoise de carton. Vorschriften). Sie werden mit einem Kleister von Stärkemehl „ahar", eine Art Glasur von Eiweiß und Alaun, welche dem Schreibpapier Glanz gibt (Zenker, Diction., p. 137), bestrichen und trocken geglättet, mit Beseitigung der Luftblasen. Von diesen Tafeln läßt sich die Tinte geringerer Qualität leicht mit warmem Wasser abwaschen, wie von einer Schiefertafel, worauf sie, neu mit ahar bestrichen und trocken poliert, wieder zum Gebrauch fertig sind.

In gleicher Weise, allerdings viel gröber, werden auch die Kartons zu Spiegeln, Schreibkästen, Bucheinbänden und Spielkarten für die Lackmalerei hergestellt, indem man bis zu 30 Blätter mit Leim, serek, übereinanderklebt, die Oberfläche mit einer Schicht von Leim, saurem Traubensaft und Kalkwasser versieht, sodann nach dem Trocknen mit essigsaurem Bleisalz bestreicht (Polak, Persien II, p. 681 und Rochechouart p. 250 u. 271/72). Die Skizze wird hierauf in Rot oder Schwarz auf der weißgelben Fläche mit dem Pinsel aufgetragen, sodann diese gefirnißt oder sofort, wie bei den Miniaturen, mit Wasserfarben ausgemalt, im Gegensatz zur japanischen Lackmalerei, und dann erst lackiert, und zwar zu wiederholten Malen. Bei Blumen wird die zweite Schicht fortgelassen, der Grund mit Neutralfarbe versehen — was heute in allen Fällen üblich ist —, er wird gefirnißt, dann bemalt und vergoldet und wieder gefirnißt. Der Firnis heißt „roghan-i kaman" Rizinusöl oder Sesamöl (Naphta) und Sandarak (vgl. Brockhaus Konvers.-Lex. p. 854; Kämpfer II, p. 276. — Chardin V, p. 312 gibt das Rezept, ferner Thévenot III, p. 272. 300). Die persische Sonne sorgt dafür, daß, einige Aufmerksamkeit des Malers vorausgesetzt, sich die Farben mit dem warmen Lack zu wundervoller Wirkung vermischen. Zu lange in Anspruch genommen aber rächt sie sich, und die ganze Arbeit wird schwarz wie die Nacht.

Wie in den mittelalterlichen Manuskripten in Europa werden in den persischen und indischen Miniaturen (cfr. Coomaraswamy, Indian drawings II, p. 9) die Figuren schwarz oder rot umrissen, und zwar mit dem Pinsel, hier und da auch mit Kohle, heutzutage öfters mit dem Bleistift, nachdem der Künstler wohl eine flüssige Umrißzeichnung mit dem nassen Pinsel auf dem Papier gemacht hat, damit ihm die Wasserlinien zur Richtschnur dienen können. Die Konturen werden sodann in den Lokaltönen mit dünnen Farben ausgefüllt. Die Fleischtöne werden auf einer dicken, mehrmals aufgetragenen Schicht von Bleiweiß aufgesetzt, so daß sie fast plastisch und in fertigem Zustand wie Email wirken.[1]) Die Lokaltöne der einzelnen Gegenstände werden je nach Erfordernis mit Lasurfarben über der Bleiweißgrundschicht oder mit stärkeren Deckfarben aufgesetzt. Durch Erhöhung der Lichter durch Weiß, durch Mitteltöne und dunklere Schattentöne wird die Detailzeichnung auf den angelegten Teilen in der sogenannten Gouachetechnik gegeben. Stets werden die Farben feucht, mit dem opaken Weiß des Bleiweißes, angerieben. Hierdurch lösen sich mehrere übereinander erfolgte Aufträge nicht auf, ja die Malerei ist von solcher Dauerhaftigkeit, daß sich ohne Schaden leicht darüber wischen läßt. Erst wiederholten, dauernden Angriffen weicht die Farbe.

Auch Coomaraswamy, Indian drawings II, gibt denselben Vorgang in Indien an, daneben aber p. 9, „another method after the first sketch has been made, is to make a tracing on thin

[1]) In den frühen H. tritt dies nicht so stark hervor.

Digitized by Google

paper, then to paste this down on several layers of thicker paper, making a cardboard and proceed as before." Auch mit Nadeln wird das Vorbild behufs Kopie durchstochen und so übertragen.

Wir haben es demnach mit einer Art von *Gouachemalerei* zu tun, die hier nicht ausschließlich Deckfarben verwendet. Die Malerei mit deckenden Wasserfarben erhielten die Byzantiner aus dem Orient (Lecoy p. 304), sie ersetzte die Aquarellmalerei etwa um das 12. Jahrh., ziemlich zu einer Zeit also, aus der wir gleichfalls die ersten islamischen Miniaturen kennen.

Dagegen werden die linearen Umrißzeichnungen leicht getuscht oder getönt, mitunter auch im Sinne des von China und Japan entlehnten Impressionismus nur mit Farbflecken belebt.

In der Neuzeit wird die zeitraubende Methode der deckfarbigen Manier, der Untermalung und Grundierung ganz verlassen, und die Technik nähert sich immer mehr der europäischen reinen Aquarellmalerei mit Aussparung der weißen Grundfläche ohne Anwendung von Weiß, wie dies bei uns im Verlauf des 17. Jahrhunderts geschah.

Um den Farben Glanz und Dauerhaftigkeit zu geben wird ein Glättinstrument verwendet aus Kristall, Stein oder Diamant. Vielleicht daß die Miniaturen auch mit einem Leim oder Honigwasser leicht fixiert wurden wie die europäischen des Mittelalters. Wahrscheinlich aber wurden sie nur geglättet, und kraft ihres Bindemittels erhielten sie durch Reiben der Blätter aufeinander den Glanz.

Illustrierter Schulmeister. XII. Jahrh. Leipzig. Kgw. Mus.

Digitized by Google

Kapitel V.

Wesen und Charakter.

Leider gibt es keine persische arte illuminandi, keinen persischen Mönch Theophilos, der die Regeln der Miniaturmalkunst bis in die kleinsten Details verriete, und keinen persischen Vasari! — Wie dargelegt wurde, ist die Technik der mittelalterlichen persischen Miniaturmalerei, die zum größten Teile auf Inspiration aus der Fremde beruht, der gleichzeitigen europäischen ziemlich ähnlich und keineswegs ungewandter, in Leuchtkraft und Güte der Farben sogar überlegen.

Wie kommt es nun, daß der Maler Irans hinter den Leistungen der abendländischen Meister in Wirklichkeit zurücksteht oder vielmehr zurückstehen muß; und unserem Kunstempfinden beim ersten Eindruck scheinbar so unendlich viel schuldig bleibt?

In erster Linie beruht dies auf den *religiösen Vorurteilen und Skrupeln*, der bereits erwähnten Abneigung und Scheu vor allem Bilderwesen, die das künstlerische Empfinden des sonst freigeistigen persischen Malers knebelt, und den Sohn des Landes, der im antiken Iran in der Plastik so Bedeutendes geschaffen hat[1]), schließlich jedes Gefühles für plastische Formung verlustig gehen läßt. Es ist als ob dieser innere Zwiespalt, dieser seelische Konflikt zwischen Glaubenszwang und Gewissensangst auf der einen Seite und Schaffensdrang und Temperament, uralter Traditionen voll, auf der anderen den Künstler an der Entfaltung seiner reichen Phantasie und seiner zweifellos großen Begabung hinderte. Ja dieser Einfluß geht sogar so weit, daß es den Schaffensfreudigen eines der stärksten Hilfsmittel der Kunst beraubt, des Studiums des nackten menschlichen Körpers.

Die Gesetze der Anatomie bleiben ihm ein ungelöstes Rätsel. Aktstudien sind ihm so gut wie unbekannt. Es gibt allerdings anatomische Bilderhandschriften, z. B. B. N. persan 151 von Samad Mansur, dem Großsohn Timurs, Pir Mohammed, zugeeignet, dies ist aber eine neue Kopie (17. Jahrh.), ferner 2 Bilder „Mann und Frau", früher S. W. S., jetzt Hygiene-Mus. Dresden. Die Scheu vor der Nacktheit ist dem Moslim angeboren und bei weitem größer als bei uns. Daher ist erst in allerneuester Zeit ein Studium des Körperbaues in der höheren Schule der Hauptstadt möglich. Noch heute schreckt der Durchschnitts-Moslim, tief religiös wie er einmal veranlagt ist, vor der Entweihung durch die Hände des Operateurs zurück und geht lieber elend zugrunde.

Völlig mißglücken daher dem persischen Miniaturisten die Verkürzungen und Wendungen, die er deswegen auch selten anwendet. Bei Tieren, Pferden vor allem, gelingen sie besser, dem chinesischen Vorbilde getreu. Chardin V, p. 311: „les figures qu'ils font sont estropiées partout, tout celles des oiseaux et des bêtes que les autres et leurs nuditez surtout." Das waren aber wohl zum größten Teil indische. Hierbei kommen allerdings noch andere Faktoren in Betracht. Und dies führt uns zu weiteren Gründen, aus denen es dem europäisch geschulten Auge schwer gemacht wird, der Kunst des persischen Malers Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

[1]) Die Skulptur existiert heute in Persien nur in wenigen Ausnahmen.

Es treten hier die so völlig anders gearteten ästhetischen *Kunstgesetze Ost-Asiens* in die Erscheinung, mit denen wir uns bisher noch nicht recht befreunden wollen. Iran hat diese Gesetze von dem Reiche der Mitte mit der Malerei und ihrer Technik schon zur Zeit der höchsten Blüte unter der Sungdynastie (960—1279) kennen gelernt und unter der Jüandynastie (1280 bis 1367), während der Mongolenherrschaft, treu befolgt.

Denn mit der griechischen Kunst hat die persische Miniaturmalerei, wie wir sie kennen, nicht viel Verwandtes mehr. Langgezogene Gestalten, die altpersisch steif, jede für sich, in der byzantinischen Malerei aufgereiht sind, hieratisch buddhistisch, die finden sich ähnlich wohl in den Handschriften der Kalifenzeit im sogenannten Bagdad- oder Abbasidenstil. Aber hatte der Islam die Kultur und Kunst Zentralasiens in seinem Sinne umgestaltet und den Buddhismus verwischt, so lebt seit dem Falle der islamischen Weltzentrale der iranische Maler nur noch in der Schönheitswelt des Ostens.

Mit der Pinselkunst Chinas hat die persische Buchmalerei, abgesehen von der Ornamentik, die, dem hellenistischen Geiste entsprungen, weiter fortlebt, alle Schwächen und Mängel, die wir wenigstens als solche empfinden, gemeinsam. Diese von uns so abweichende ästhetische Stellung zur Wirklichkeit erscheint uns immer als etwas Fremdes, den Eindruck Störendes, wie die Wahrung des Charakters der linearen Fläche ohne Plastik, ohne Linear- und Luftperspektive in unserem Sinne, d. h. einer objektiv wahrheitsgetreuen, also „der Regel für die graphische bildliche Darstellung körperlicher Form auf ebener Fläche." Die Blickrichtung ist horizontal, das Blickfeld gleitet abwärts in strengster Konsequenz[1]). Die Fläche des Bildgrundes und die Silhouette kommen in erster Linie, dann erst der Versuch, Wirklichkeit zu erzielen mit den Formen der Erscheinungswelt. Auch die altindische Malerei schuf fast nur im Flachbild, wie die griechische (siehe Wandfresken von Adschanta 1.—7. Jahrh. n. Chr.). — Übrigens vergesse man nicht, daß erst im 15. Jahrhundert in Italien die Kenntnis richtiger Perspektive eintrat. — Die Entfernung wird durch Erhöhung der Objekte angedeutet, wie in der Reliefkunst, aber diese erscheinen nicht etwa kleiner als bei uns, sondern gerade das Gegenteil ist oft der Fall. Häufig sind die Personen im Vordergrund verkleinert. Mitunter werden, hauptsächlich im 16. Jahrhundert, die Hauptfiguren durch Übergröße hervorgehoben, wie bei den Primitiven in Europa erscheinen sie auch bisweilen mehrere Male auf einem Bilde in verschiedenen Situationen. Dies schon in den sassandischen Felsenreliefs von Tak-i Bostan und auch in der alten chinesischen bildenden Kunst.

Die Bildfläche erscheint fast bis obenhin gefüllt, wie dies auch in der chinesischen Malerei der Mingzeit der Fall ist. Dort werden Berge und Felsen staffelförmig, kulissenartig vorgeschoben. Martin hat in seinem Teppichwerk auf das gobelinartige der persischen Miniaturen hingewiesen. Es ist in der Tat, als ob der Maler den stilistischen Gesetzen der Weberei folgte. — Vorlagen zu Webereien haben sich bis jetzt leider nicht feststellen lassen. — Man vergleiche nur die Jagdszenen auf Einbänden in Lackmalerei mit gleichzeitigen Tierteppichen. Gerade diese Freiheit von Raumwirklichkeit, die asymmetrische Anordnung, gibt dem Künstler viel mehr Gelegenheit als bei uns die Objekte nach Gutdünken in der Bildfläche zu verteilen und sein Kompositionstalent zu beweisen.

An genialem Geschick für Flächenkomposition und harmonische Verteilung der Massen im Raume, der Einzelfiguren und Gruppen, an hohem Stilgefühl hat der Perser seine ostasiatischen Lehrmeister sicher erreicht, wenn nicht übertroffen. Dabei vergißt er aber die Wirkungen der Höhen- und Breitrichtung der ostasiatischen Malereien, der Hängerollen,

[1]) Ist unsere durch wissenschaftliche Regeln festgelegte Raumdarstellung die allein richtige? — Ist nicht die zweidimensionale Projektion des Räumlichen einseitig und konventionell?

Digitized by Google

Kakemonos und Breitbilder, Makemonos, gewissermaßen auch der langen Bildrollen, Emakemonos, mit der Form abendländischer Heftbücher in Einklang zu bringen.

Seit Jahren sind wir durch Vorführung ostasiatischer Gemälde und Farbenholzschnitte an den graphischen Charakter dieser Figurenmalerei gewöhnt. Ihre Tendenzen sind uns keineswegs mehr fremd. Aber wie wenige, die an bildnerisches Erfassen gewohnt sind, werden den inneren Gehalt und die Schönheit dieser linearen Pinselführung auf sich einwirken lassen können, ungestört durch den Mangel an Plastik und Raumwirklichkeit sowie die Armseligkeit der Mittel bei der Gesichtsbehandlung, ja der menschlichen Formen überhaupt. Beschränkung und Konzentriertheit gilt ihnen für Vollendung, wie in dem scheinbar Skizzenhaften ein bewußtes Stilprinzip zur Geltung kommt.

Die Gestalten der persischen dekorativ stilisierten Illustrationen erscheinen im Bilde nicht, wie sie in Wirklichkeit sind, körperlich modelliert in voller Rundung vom Licht umspielt, ihre silhouettenhaften, reflexlosen Umrisse werden mit festen Linien umschrieben. Das Fehlen jeglicher Schattengebung, all der matten Halbtöne, gibt den Gesichtern dieser feststehenden Typen eine stereotype, maskenartige *Ausdruckslosigkeit*. Aber auch hier muß man die ostasiatische Anschauungsweise berücksichtigen. Lord Macartney, der Gesandte Georgs III. von England, erzählt in seinem Reisebericht (An authentic account of an Embassy to the Emperor of China, London 1797), daß die Mandarinen in Peking glaubten, die Schatten und Lichter auf europäischen Porträts gäben verschiedene Farben der Gesichtshälften wieder; sie tadelten den Nasenschatten, und einige glaubten an ein Versehen oder Zufall.

Der Asiate hält außerdem den ewig wechselnden Ausdruck des Antlitzes nicht für schön und würdig. Den Buddhabildern mit ihrer göttlichen Ruhe Ausdruck zu verleihen, war nur die Gandharaschule imstande. Verstellung, äußerliche Ruhe und Leidenschaftslosigkeit trägt der gebildete Perser zur Schau, sie sind ihm von Jugend auf angelernt. Ein Mensch, der seine Affekte nicht beherrschen kann, gilt ihm nicht für anständig und gebildet. Ein unbewegliches, rundes Vollmondgesicht mit kühn geschwungenen, zusammenstoßenden Augenbraunen, mit fehlendem oberen Augenlid und kleinem Kirschenmündchen gilt in der Buchmalerei als das höchste Ideal von Knaben- und Frauenschönheit.

Erst die Künstler Mitte des 16. und zumal des 17. Jahrhunderts, trotzdem die gesamte persische Kunst neu im Banne Ostasiens stand, vermochte in ihren von der Buchmalerei unabhängigen Einzelblättern, kleinen Portfoliobildern, wirklich ausdrucksvolle Männer-, naturgemäß weniger Frauentypen, und charakteristische Persönlichkeiten zu individualisieren, wahrscheinlich infolge indischer und europäischer Anregung.

Fast ausschließlich werden die Gesichter in voller Vorder- oder Dreiviertelansicht gezeigt, Vermieden wird so viel als möglich das Profil[1]), denn der Künstler weiß nur zu gut, daß ihm dies völlig mißlingt, zum Unterschiede von dem Inder, der mit Vorliebe seine scharf geschnittenen Charakterköpfe in Seitenansicht gibt. Hier also berichtet Chardin (V, p. 311) offensichtlich falsch, oder er sah indische Miniaturen, wenn er sagt: „Il est vrai que les visages qu'ils représentent sont assez ressemblants, ils les tirent d'ordinaire de profil, parce que sont ceux qu'ils font le plus aisement: ils les font aussi de trois quarts, mais pour les visages en plein ou de front, ils y réussissent fort mal n'entendant pas y donner les ombres."

Noch heute werden indische und persische Bilder häufig nicht auseinandergehalten.[2]) —

In der abessynischen Malerei übrigens herrscht der Aberglaube, daß nur Juden oder böse Geister im Profil dargestellt werden dürfen (cfr. Ratzel, Völkerkunde II, p. 445).

[1]) In China erscheint es erst zur Mingzeit (Giles p. 166). Wir sehen, wie der chinesische Einfluß weiter fortdauert auch nach der Mongolenzeit. [2]) Auch in den Miniatures persanes, 1913, ist dies der Fall.

Digitized by Google

Chinesischen Ursprungs ist weiter in der persischen Buchmalerei die Wiedergabe grotesker Berglandschaften in Felsformen, welche dem chinesischen Miniaturgarten entnommen sind, ferner von Bäumen mit knorrigem, seltsam gewundenen, zackigen Geäst und des in Spiralen wogenden Wassers (G. Jacob, in „Der Islam" 1910, p. 65). Auch die goldenen Teller mit Äpfeln oder Pfirsichen, dem chinesischen Symbol des Friedens und Glückes und der Langlebigkeit, werden nachgebildet. Chinesisch sind all die phantastischen Motive, wie der geheiligte Wolkenschwamm, Tschi, das taoistische Symbol der Unsterblichkeit, das auch in Verbindung mit Wolkenbändern auftritt, zu denen es sich in persischer Stilisierung entwickelt hat. Chinesisch ist die Form der Tiere der Wald- und Fabelwelt, wie der Kranich, Phönix und das Kilin in verschiedenen Gestalten, und schließlich der Drache. Aber die symbolische Bedeutung wurde nicht mit übernommen. In nationaler Weise werden diese chinesischen Elemente rein dekorativ verwendet, wie z. B. die flachen Steine an den Baumwurzeln, die Erinnerungszeichen an den Ort der Erleuchtung Gautamas.

Alt-ostasiatisch ist auch die Breite der Schilderung, der Reichtum der Details in unerhörter Feinheit und Naturtreue, allerdings sehr selten auf Kosten des ganzen Ensembles, wie man behauptet hat. Ostasiatisch ist auch eine gewisse konventionelle Festlegung der Auffassung von Persönlichkeiten und Motiven, welche die Tradition heiligte.

Bei all dieser Übereinstimmung wäre es jedoch falsch, die persische Miniaturmalerei nur als eine Abart, einen Tochterzweig der chinesischen Malkunst zu bezeichnen, welche der Araber Ibn Batutah (14. Jahrh.) IV, p. 232 mit den Worten pries: „Was ihre Malerei anbetrifft, so kann keine Nation, christlich oder nicht, mit den Chinesen rivalisieren. Sie haben für diese Kunst ein außerordentliches Talent." Das hieße der Malkunst Irans bitter unrecht tun. Auch fast alle die Fabelwesen, die wir als fremde chinesische Elemente in der persischen Bildmalerei bezeichnen, sind gleichfalls Kinder der iranischen Phantasie, wie der Simurg, nicht der Phönix, Fung oder Nov, der Vogel der Unsterblichkeit, oder der persische Vogel Rukh (Ibn Batutah IV, p. 306), ferner der Drache mit den vier Krallbeinen, das Wappentier auch der sassanidischen Könige, diesem Gebilde altpersischer und assyrischer Mythe und Kunst. — Übrigens erscheint er ähnlich in Dürers Baumgärtner-Altarbild. — Wir begegnen ihnen gar oft im Buche der Könige. Nach Bode in den „Altpersischen Knüpfteppichen" (1904) p. 12 ist „das Auftreten chinesischer Dekorationselemente in der persischen Kunst zur Zeit ihrer höchsten Blüte also keineswegs auf eine Abhängigkeit von China zu deuten, es ist vielmehr — wenn auch uralte Beziehungen zwischen beiden Ländern einen Einfluß mitgeübt haben, welche das Vorkommen chinesischer Elemente schon in weit früherer Zeit erklärt — auf die Vorliebe der Perser für die chinesische Kunst in jener Zeit zurückzuführen, die gerade unter Schah Abbas dem Großen und durch diesen den Höhepunkt erreichte." Dieser Höhepunkt war allerdings bereits mit dem Regierungsantritt des großen Schah überschritten.

Gewiß ihr allezeit hochbewundertes Vorbild, das den Malern Neu-Irans Anleitung und Anregung gab, ist Chinas souveräne Pinselkunst gewesen, das lehrt die persische Geschichte und Literatur, und in äußerlichen Konventionen stimmt die Malkunst beider Länder überein. Aber nach der Art ihrer Entstehung und Entwickelung ist ihr ohne Zweifel eine selbständige Stellung zuzuweisen, dazu berechtigen schon die *Stildifferenzen*, von denen drei hier angeführt sein mögen.

Erstens ist die persische Malerei streng genommen fast nur en miniature, mit dekorativer Tendenz, stilisiert ornamental. Ihre Ausbildung muß daher eine ganz andere sein als die der chinesischen freien, realistisch orientierten Malerei, die auf die Fernwirkung berechnet keine Illusion will, und scheinbar raumlos ist. Sobald der Maler Irans über das Kleinmaß hinaus-

Digitized by Google

geht, scheitert er kläglich mit seiner Leistung, da alle ihm anhaftenden Schwächen in das Große übertragen, geradezu abstoßend wirken. Martin sagt dagegen, p. 22: „Oriental artists have such an extraordinary sense for decorative effect that they always compose their great works on a very small scale and afterwards enlarge them." Gerade das Umgekehrte wird der Fall sein bei Kopien. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum so wenig Werke der Großmalerei im Reiche der Sonne und des Löwen geschaffen wurden. Gleich als ob der feinfühlige Künstler sich seines unerlaubten Tuns bewußt wäre, und im Bewußtsein dieser seiner Schuld und im Erschrecken über seine sündige Tat alles das vergißt, was ihn befähigt im Kleinen so Hervorragendes zu schaffen.

Wenn man freilich so weit gegangen ist (Rochechouart, p. 264), die Perser nicht wirkliche Maler, sondern nur Illuminatoren und Ornamentisten, allerdings erster Ordnnng, zu nennen, so vergißt man die Zeugen selbständiger, von der Buchillumination geschiedener persischer Kleinmalerei, die Einzelblätter mit ihren Charakterstudien, Porträts und Genreszenen, lineare Pinselzeichnungen in der graphischen Manier Chinas und Japans. Hier war der Faden aufgenommen, der hinüberleiten sollte zur großen Kunst, deren Gebiet man zaghaft mit den Wandfresken und den Monumentalgemälden in Öl betrat. Es blieb bei diesen schüchternen Versuchen. Die Mißgunst der Zeiten, der politische Verfall machte alledem ein Ende.

Aber die mongolische Schule in Indien übernahm das Angefangene von Zentralasien, Turkestan, und entwickelte es weiter, vor allem in der Pflege des ausdrucksvollen Einzelbildes und Porträts, das in Persien niemals recht gedeihen konnte oder wollte. Vielleicht weil dem Mohammedaner gerade die getreue Wiedergabe des menschlichen Antlitzes als strafwürdig am schwersten fallen mußte. Hier war der Künstler genötigt sozusagen vor der Natur zu schaffen; nicht konnte er, wie er es sonst gewohnt war, die Natur selbst aus der Phantasie nachbilden, nicht konnte er hier wie üblich stilisieren[1]). Auch auf der Münchener Ausstellung 1910 konnte man sich dieses Eindruckes nicht erwehren im Vergleich mit der indischen und vor allem der chinesischen Porträtkunst. Z. B. findet Ibn Batntah (IV, p. 262) sein Porträt auf den Mauern der Städte Chinas gemalt, die er besucht, oder auf Papier in den Bazaren, und rühmt die große Ähnlichkeit. Die Porträtmalerei, die Überlieferung der Abbilder der Heiligen, war schon 200 v. Chr. in China verbreitet.

Der zweite Unterschied zwischen der Malerei beider Länder liegt zum Teil in der Wahl und der künstlerischen Gestaltung des Vorwurfs, sodann in der Technik.

Während der chinesische Pinsel, abgesehen von der farbenreichen tatarischen Schule, meist zart und leicht dahinhuscht, oft in reiner Aquarellmanier den Grund mitwirken läßt mit ruhigen transparenten Tönen, die mit der Zeit zu dunkel werden, schwelgt der Perser in der Farbenglnt seiner Deckfarben. Unbekannt bleibt ihm das Ideal chinesischer Malerei, das Tuschbild, wie das spezifisch malerische Element, das Helldunkel und die Luftperspektive, die feine Behandlung der Halb- und Übergangstöne, das Verblassen der Farben, wie der verschwimmenden Nebel und Wolkenschichten. Er weiß nichts von all den atmosphärischen reizvollen Stimmungen nnd Naturvorgängen in weiten Unendlichkeiten, dem Symbol des Jenseits, deren Schilderungen von der allerstärksten Ausdrucksfähigkeit Zeugnis ablegen, so daß trotz idealer Komposition doch stets der Bildeindruck gewahrt ist, der uns glauben läßt Natur vor uns zu haben. Des Chinesen Stärke ist ja gerade die Landschaft, sie aber um ihretwillen hat der Perser nie gemalt, höchstens kennt er sie als Rahmen für seine Figuren. Die Natur wird bei ihm, der ziemlich alles stilisiert anfaßt, zum Ornament. Nie werden wir

[1]) Blochet, G. d. B. A, p. 106 erwähnt die Porträts von Dchenghis bis Ghazan, doch sind dies weitaus jüngere Kopien und sicher zum Teil Phantasiegemälde nach chinesischer Art in feststehenden Formen ohne Individualisierung.

dem ewigen Schneedom des Bergriesen Demawend im Bild begegnen, wie dem japanischen heiligen Fusijama. Im Rothschildschen Schahnamé dient er nur als Beiwerk zur Schilderung des Gefängnisses von Zohak, bar aller Hoheit und Größe. Nie wird der Winter dargestellt mit seinen Schneefeldern wie in der chinesischen Malerei, obwohl die Wüstenszenerie mit den abgestorbenen Baumstümpfen und kahlen Ästen oft genug daran erinnert (siehe Ms. in Petersburg, Martin, Pl. 79).

Dafür kennt der chinesische Maler wieder kein Lokalkolorit, keinen Zeitunterschied und keine Rasseneigentümlichkeit, er wird auch in seiner Malerei stets Chinese bleiben.

Schließlich sind, drittens, die Quellen, aus denen die Malerei beider Länder entspringt, sowie der künstlerische Gestaltungstrieb und das *künstlerische Ziel*, das sie verfolgt, völlig verschieden von einander.

Aus tiefster, innerster Seele, aus religiösem Empfinden und heiligster Überzeugung wird in China die Malkunst geboren. Zuerst hieratisch feierlich ernst pathetisch, nur dem Überirdischen, Mystischen geweiht in Anbetung, alles durchgeistigend im Streben nach den höchsten Idealen, dann in Liebe und Sehnsucht zur Natur, im Verlangen nach Wirklichkeit, aber voll von Natursymbolismus. Stets sind es ideale Kompositionen, fernab von allen außerkünstlerischen Zielen, Werke einer hohen, freien naiven Kunst, die erst später veräußerlicht.

Und nun die persische Malerei! — Weltliche Lust an der Schmelzkraft der Farben rief sie in das Leben, in Widerspruch zur religiösen Überzeugung. Eng sind ihre Grenzen gezogen. Mit hohen, idealen Gedanken, mit tief innerlicher Beseelung und geistiger Durchdringung, mit Mystik, Symbolik und Allegorie haben diese kleinen Gemälde nichts zu tun. Die Elemente der Größe fehlen. Hafis, der Dichterheros von Iran, singt: „Schön ist nimmer ein Gemälde von *Verstand gemalt*." Das ist bezeichnend für Persiens Malkunst und ihre Gesetze. Stets ist sie eine primitive, kindlich naive Kunst der kühnen Linie geblieben, arm an tiefem Geist und Gemüt, aber reich an Sentimentalität, oftmals allerdings auch an Brutalität, immer eine rein profane Kunst, die nichts mit Philosophie oder Metaphysik zu tun hat.

An Stelle der Gottheit, die im buddhistischen Bilde verherrlicht wird, tritt der König aller Könige, der Fürst, dann der Mensch überhaupt, und zwar schildert der sinnliche, für alles Schöne so empfindliche Künstler nur den genießenden oder kämpfenden Menschen. Auf den leidenden Gefühlsausdruck läßt er sich wenig ein. Er will nur ein harmonisches Gesamtbild geben, einen Farbenrausch der Märchenphantasie und Poesie. Auch ihn beherrscht die Liebe zur Natur, aber sein Streben geht danach, sie in Stilisierung nachzuschaffen. Stilisierung gilt ihm mehr noch als Realistik. Das zeigt sich in allen Gattungen seiner Malerei, in welcher das Genre vorherrscht, sogar in seiner vollendetsten, der Tiermalerei. Das Bizarre, Launenhafte und Verzerrte der japanischen Pinselkunst, vor allem das Komisch-Humoristische der Karikatur findet sich wohl auch vor, z. B. bei Sultan Mohammed im 16. Jahrhundert, aber nur selten, und dann wohl meistens auf ostasiatische oder indische Anregung hin. Z. B. die Schindmäre mit oder ohne den geistlichen Reiter. Vielleicht das feenhafte Füllen von Atsis nach der türkischen Legende, Cahun p. 63. In Indien der Mollah Dupijazeh, Rieu p. 782, vgl. Samml. Sarre und Mus. f. V., Berlin (s. Taf. 191).

Zweck und Ziel seines Schaffens ist dem Künstler, wenigstens in der Blütezeit persischer Malerei, fast ausschließlich die Verzierung, der ornamentale Schmuck kalligraphischer Blätter. Er gibt sozusagen Naturbilder in ornamentaler Umrahmung. Auch auf Porträtähnlichkeit legt er deshalb bis zum 17. Jahrhundert keinen Wert.

Der Künstler fühlt wohl die Regungen hoher, freier Kunst, doch er wird sich ihrer nicht recht bewußt. Ihn beseelt vor allem der Wunsch Alt-Traditionelles weiter auszuführen in

Digitized by Google

immer größerer Vollendung, aber er bleibt konservativ in Technik und Form, ohne den Ehrgeiz, selbständige Ideen zu haben. Seine Buchmalerei ist auch nicht populär, sondern höfische Kunst, nur für wenige Auserwählte geschaffen, meist in deren Auftrag.

Es zeugt von der Lebensfähigkeit persischer Miniaturmalerei, daß sie imstande war, die alte Malkunst Indiens neu so zu beeinflussen, daß wir von einer allerdings kurz dauernden *indopersischen Miniaturkunst* reden können. Denn persischer Geist ist es, welcher in der Buchmalerei einer Schule atmet, die sich im 16. Jahrhundert im nordwestlichen Indien, im Reiche von Sultan Baber II. bildete, wenn auch in indischer Form, z. B. Schahnamébücher im Auftrage Akbars d. Gr., Br. Mus. Or. 3714 u. Or. 4615 (siehe auch Indian drawings p. 8). Wie oft erscheint es zweifelhaft, ob es persische Illuminatoren sind, von denen viele am Hofe der kunstsinnigen Großmoguls tätig waren, oder indische Künstler, welche diese köstlichen Meisterwerke schufen, die sich den italienischen Perlen des Mittelalters und der Renaissance vergleichen lassen. Ein fremder, von der persischen Auffassung abweichender Zug herrscht in ihnen vor, die größere Naturtreue, die Ausdrucksfähigkeit der Gesichter und die Neigung zur Realistik, die auf Indiens Boden weiter gedeiht, mitunter sogar auf Kosten der Schönheit. Meister der Turkestanschule sind ihre Schöpfer.

An Gesichtsausdruck, an Treffsicherheit und scharfem Blick für das Charakteristische einer Persönlichkeit, weiter an Milieugebung übertrifft der Inder den Perser bei weitem. Seine Stärke ist allerdings nicht die Buchmalerei, in der er der persischen zu sklavisch folgt, sondern das Einzelbild. Ideale Typen für hoheitsvolle, kühne Männlichkeit und stolze, liebliche Frauenschönheit mit all ihrem Zauberreiz, in dem noch etwas wie ein leiser Hauch von Hellenismus zu spüren ist — er kam von Zentralasien, der Heimat der Timuriden —, kann kein Zweiter wie er schaffen. Mr. Vincent Smith bemerkt dazu: „The portraits bring before us the form and the features of nearly every notable person in India for more than two centuries. Probably no other country in the world possesses such a gallery of historical portraits." Nach L. H. Fischer ging ein Porträt in der Albertina in Wien unter Holbeins Namen, wohl von Raja Manchar Sing (Indian drawings Pl. II). Sogar ein Rembrandt sammelte bekanntlich indische Zeichnungen. Das ist dem Perser auch dann versagt geblieben, als er anfing sich in den Portfoliozeichnungen von den konventionellen Buchillustrationen frei zu machen. Neben dem Realismus des indischen Porträts findet sich eine stilisierte Behandlung der Figur. Auch vor der Nacktheit des Körpers scheut der Inder nicht zurück. Humor, Karikatur und Phantastik liegen ihm gleichfalls. Dagegen geht seiner Phantasie die Grazie des Persers ab, und seine allzu hellen Farbtöne können nicht mit der unvergleichlichen Glut der persischen Farben konkurrieren. In den Massenszenen herrscht ferner oft ein Zuviel. Eine solche Überladung kennt der Perser nicht. Die Sucht, persische Originale zu überbieten, ohne den geläuterten iranischen Geschmack, zeigt sich störend bei den indischen Künstlern wie bei den türkischen, zumal in den illuminierten Handschriften, vor allem aber in den ornamentalen Seiten.

Die Zeichnung des Inders ist sonst klar und vollendet, von größter Porträtähnlichkeit und Ausdruckskraft, aber es herrscht kein Rhythmus, keine Innerlichkeit. Er schafft die Schönheit mit dem Auge des Moslim, der nichts sehen will als edle Haltung, schöne Stoffe von Fürsten und Höflingen, inmitten einer lieblichen Landschaft unter tiefblauem Himmel.

Es ist kein Zweifel mehr, daß wir in der indopersischen Schule Kopien ausgezeichneter indischer Künstler nach persischen Vorbildern oder freie Schöpfungen indopersischer Miniaturmalerei vor uns haben. Persische Maler würden, wie von anderer Seite angenommen wird, wohl schwerlich so weit in indischer Auffassung aufgehen können.

Aus der indopersischen oder frühen Mogulschule in Zentralasien entwickelt sich die spätere

Digitized by Google

Mogulschule zur indischen, die nichts mehr mit der indopersischen und der Vermittlung durch Zentralasien zu tun hat, der auch als Buchmalerei nur eine untergeordnete Rolle zuzuerteilen ist.

Die eingeborene *Hindu-* oder *Radschputkunst*, von Radschputana (früher Dschaipur) und dem Pundschab des Himalaja (Pahari-Schule) — einer der Hauptmeister ist Hunhar um 1080/1669 —, kommt hier nicht in Betracht in einem Vergleich der indischen und persischen Miniaturmalerei. Sie zeigt sich in den Sanskrit- und Hindu-Manuskriptillustrationen, den Volksballaden und Romanzen, die nichts Persisches haben, sondern rein indisch sind. Denn die Hindumalerei ist völlig unabhängig von Persien oder fremdem Einfluß. Ein Hauptwerk ist Bagavata purana (vgl. Indian drawings u. Rajput paintings by A. K. Coomaraswamy, Burlington Magaz. March 1912), und die Serie von musikalischen Weisen, rags und raginis oder ragmalas, Manifestationen oder sichtbare Formen von Genien, männlichen und weiblichen (Dschaipurschule p. 323), „a distant descendant of that art which we know at Ajantah" (Burlington, May 1911, p. 106). Sie ist zum größten Teil mythologisch oder symbolisch-lyrisch mit religiösem Inhalt, ernst episch und romantisch, während die oberflächlichere *Mogul-Malerei*, völlig weltlich-realistisch und höfisch, individuelle Charaktere in Einzel-Porträts oder in größeren Gruppen niemals idealisiert, aber in raffiniertester Vollendung mit Vorliebe wiedergibt; eine eklektische, analytische Malerei, die über dem Detail nur zu oft die Totalität vergißt, im Gegensatz zu der synthetischen Malkunst Irans. Vortrefflich sind die Durbarserien, im 18. u. 19. Jahrh. noch üblich im sogenannten Sikhstil. Die Aureole um das Haupt der Heiligen oder der Herrscher erscheint nicht als Flammenbündel, sondern in der Form der antiken Rundscheibe (s. Taf. 193).[1])

Ostasiatische Einflüsse machen sich überhaupt in den indischen Miniaturen weniger bemerkbar, dagegen desto mehr europäische, allenfalls japanische. Gutes haben die Inder geleistet in der Elfenbein-Malerei, in Persien fast völlig unbekannt, in der Türkei vom 16. Jahrhundert an ausgeübt. Von den Türken erlernt sie Venedig (vgl. Thévenot, ind. Malerei I, p. 117, 140, 181).

Charakteristisch ist noch die stark hervortretende Neigung des Inders für das Architektonische im Bilde mit den großen weißen Flächen der Gebäude, auf denen die heiße indische Sonne brennt. Der Perser unterbricht sie mit dem bunten Schmucke der Fliesen. Vor unvermittelten Farbenkontrasten scheut sich der indische Künstler nicht, und doch stehen ihm alle Feinheiten des Pinsels zu Gebote, wenn es gilt, in Halbtönen den nackten Körper durch den durchsichtigen Schleierstoff virtuos hervorleuchten zu lassen oder grandiose atmosphärische Effekte mit allen Reizen des konzentrierten Lichtes und der Schatten, das dämmernde Zwielicht oder die zauberische Mondnacht zu schildern. An derlei Kunststücke hat der naive persische Maler kaum zu denken gewagt, und sich damit getröstet, daß dafür seinen Glaubensgenossen die Kunst der Illuminatio, die rhythmische Linie des Ornamentes, die Harmonie der Farbenmodulationen versagt blieb, die sein ureigenstes Feld sind, auf dem er seine unbeschränkte Meisterschaft betätigt. Unter indischen Händen wird diese kraus und bunt.

Der Charakter der Malerei beider Völker, um es am Schluß nochmals zusammenzufassen, kann nicht treffender bezeichnet werden, als dies Coomaraswamy (Indian drawings p. 5, 6, Fig. 3, 4) mit den Worten tut: „Persian painting attains a wonderful perfection of colour and design; it is pretty, graceful, lyrical, but never by any chance passionate. Persian and indian painting are also distinguished by their weaknesses: inferior examples of Indian art are melodramatic, of Persian, sentimental or brutal."

---

[1]) Mir erscheint die Benennung Dschehangir und sein Hof (Miniat. pers. Pl. CLVI S. V. G.) nicht richtig. Warum läßt man eine Hauptfigur, an prinzlicher Kette erkennbar, ohne Bezeichnung und will rechts oben Dschehan Schah (?) sehen. Ich habe es seinerzeit als Akbar und sein Hof, den Prinz als Dschehangir bezeichnet (s. Oriental. Buchkunst. Berlin 1911).

Digitized by Google

Auch die Wiedergabe der Flora und Fauna ist in beiden Ländern verschieden. Im persischen streben die schlanken Bäume nach oben, im indischen sind die meisten von runder Form und muten schwerfällig buddhistisch an. Die Tierwelt ist im persischen diskreter, ist Beigabe, im indischen Natur für sich.

Weil dem Perser die Farbe über alles geht, schätzt er bezeichnenderweise die Malkunst Indiens nicht hoch ein. Für ihre Feinheiten hat er kein Verständnis. Höchstens erweckt sie sein Interesse, wenn sie obscön ist. Bei seiner eigenen ist dies, abgesehen von der Neuzeit, ein seltener Fall und dann meistens durch den Text veranlaßt. Der Künstler löst hier seine heikle Aufgabe taktvoll mit einer leisen Andeutung. Ausnahmen machen Einzelzeichnungen.

Wie kommt es nun, muß man am Ende dieses Kapitels fragen, daß bei der zweifellos größeren Gestaltungskraft und vielleicht vollkommeren Technik der indischen Miniaturmalerei, bei ihrer reicheren Abwechslung und den Anklängen an die europäische Malkunst nicht ihr, sondern auf ihre Kosten sogar der persischen zurzeit das größere Interesse der Kenner sich zugewandt hat? Geschieht dies allein, weil es die tyrannische Mode so fordert, die uns zwingt, das Näherliegende, leichter Verständliche und Verwandte beiseite zu lassen und das Fremdartige mit seinem echt orientalischen, naiv barbarischen Reiz zu bevorzugen?

Es muß wohl ein anderer, tieferer Grund dazu vorhanden sein, ein reicher künstlerischer Gehalt, der es vermag, zu unserem Kunstempfinden zu sprechen und uns, wenn auch nicht eine liebevolle Verehrung wie den Werken Europas Kunst gegenüber, so doch ein Gefühl der Achtung und Würdigung abzuringen.

Es sei hier nicht von der ornamentalen persischen Illuminatio gesprochen, deren meisterliche Flächendekoration jederzeit die höchste Wertschätzung und Bewunderung erfahren hat, sondern nur von der figürlichen Miniaturmalerei.

Nicht allein das reiche malerische Können, die souveräne Beherrschung aller Werte in harmonischer Anordnung der Linien, Flächen und Lichtmengen, wie der Kontrastwirkung — trotz Zusammensetzung heterogenster Elemente — die Harmonie in Kolorit und kompositorischen Aufbau, die Poesie der Auffassung und die Zartheit der Empfindung, wie die liebevolle Durchbildung, die Sicherheit der Ausdrucksweise, trotz ihrer Mängel, verdienen unsere Hochachtung[1]). Nicht das erstaunliche Geschick für symmetrische Gruppierung und das feine Gefühl für den Rhythmus der Linienführung, sondern der naive Charakter dieser kleinen Gemälde heimelt uns an. Voller Begeisterung und Poesie, aus Lebensfreude und Lebensübermut geschaffen, sind es Werke primitiver Kunst im Vergleich mit Europas Malerei.

Der persische Künstler ist nicht allein Fatalist, er ist auch Optimist, durchdrungen von der Schönheit dieser Welt, die der Mensch genießen soll, solange er kann. Weltschmerz und Dekadenz sind ihm fremd. Es sind wahre Kinder der Sonne. Da webt und lebt alles in Licht und jauchzender Farbenfreudigkeit.

Freilich mehr als die Buchminiaturen, deren Typen man ein gewisses Schema und Konventionalität zum Vorwurf gemacht hat — aber läßt dieser sich nicht auch mit gleichem Recht gegen die europäische mittelalterliche Buchmalerei erheben! — werden die Grisailles, die Zeichnungen und Skizzen in Schwarz-Weiß, welche die Stelle der ostasiatischen Tuschbilder einnehmen, das moderne Auge anziehen und befriedigen. Ein vollendetes Stilgefühl und reiche Empfindungsgabe macht sich in diesen Umrißzeichnungen bemerkbar, die mit wenigen suggestiven Strichen, großer Verve und virtuoser Sicherheit charakteristische Einzelfiguren und

[1]) Dr. Diez schreibt im Kunstgewerbeblatt Heft 12, Sept. 1910, p. 229: „Gegenüber einer Miniaturhandschrift des Meisters Behzad von Herat können unsere Livres d'heures keinen Vergleich aushalten. Diesem höchsten Raffinement an Geschmack und Können erscheinen sie wie kindische Versuche."

Digitized by Google

Szenen aus dem persischen Leben jener Zeit vorführen in lebendigster Anschauung. Hie und da sind sie wohl auch farbig getönt oder nach Art des Impressionismus mit Farbflecken getuscht, wohl mehr um die Wirkung der zu wählenden Kolorierung auszuprobieren, für die sie meistens bestimmt sind.

Es ist auffallend, wie das Streben nach Zierlichkeit und Anmut und einer gewissen Stilisierung zu seltsam gewundenen affektierten Stellungen des Körpers führen, die an die Silberstift-Zeichnungen der italienischen Quattrocentisten und an die englischen Präraffaeliten erinnern. Die viel früheren, in Gold und Silber gezeichneten Szenen der Randleisten auf bunt getöntem Papier rufen uns dagegen die Blätter des kaiserlichen Gebetbuches in den Sinn, das einst die Hand eines Albrecht Dürer schmückte.

Je mehr wir durch die Vorherrschaft der Maschine den Gebrauch und die Geschicklichkeit unserer Hände verlieren, um so mehr müssen wir diese ehrwürdigen wenigen Zeugen einer mittelalterlichen, so gut wie verlorenen Feinkunst bewundern und schätzen, die uns so unendlich viel lehren können, in erster Linie das Geheimnis der Farbengebung, das uns verloren gegangen ist, wie das subtile Abwägen der entsprechenden Farbengegensätze zum harmonischen Gesamteindruck und den nie irrenden Farbensinn. Stehen diese Miniaturen doch mit ihrer Gefühlswelt uns näher als die vielgepriesenen und oft überschätzten Farbenholzschnitte Japans, denen sie an künstlerischer Qualität nicht im geringsten nachstehen, und zu denen sie die Brücke schlagen von der europäischen zur asiatischen Kunst.

Lüsterstern mit stilisierten Vögeln. XIII. Jahrh. Leipzig, Kgw. Mus.

Digitized by Google

Kapitel VI.

Ursprung der persischen Malerei.

Wie kam es nun, daß sich die persisch-islamische Miniaturmalerei, ein Sproß der Antike, von der Zivilisation und den Kunsttraditionen der beiden Weltreiche der ausgehenden Welt, Rom-Byzanz und Persepolis, abwandte und eng an die ostasiatische Kunst anschloß, um fortab treu den ästhetischen Gesetzen chinesischer Malkunst zu folgen, eines Landes, dem sich Iran politisch immer mehr entfremdete?

Die Antwort auf diese Frage könnte lanten: Es ist die zuerst unter der Oberhoheit des Reiches der Mitte stehende Mongolenherrschaft, welche Iran in eine ihm bisher noch ziemlich fremde Geisteswelt einführt und ihm deren Kunstregeln aufzwingt. Dazu nimmt scheinbar auch in dieser Zeit die Buchmalerei Persiens ihren Anfang, wenigstens sind uns vormongolische illuminierte rein persische Handschriften nicht erhalten.

Vermuten ließe sich somit, daß die Mongolen die Malkunst Chinas nicht nur in Iran einführten, sondern daß es diese selbst ist, welche sich in den Miniaturen persischer Handschriften offenbart.

Dem ist aber nicht so, wie sich schon in der Untersuchung des Wesens und Charakters der Malerei beider Länder im vorigen Kapitel zeigte.

Anderseits darf man fragen, ob die persisch-islamische Buchmalerei als die Fortsetzung einer autochthonen Malkunst anzusehen ist.

Das nächstliegendste wäre, einen Zusammenhang mit der sassanidischen Malkunst zu suchen, die als ein Mischprodukt von orientalischem und abendländischem Geiste sich im Osten Irans nach der arabischen Invasion noch lange erhält und die chinesische sehr stark beeinflußt. Lassen sich aber davon noch Spuren erkennen in der persischen Buchmalerei, soweit sie uns wenigstens bekannt ist?

Wenn zugegeben werden muß, daß sich auf den ersten Blick so gut wie gar keine Übereinstimmungen wahrnehmen lassen, so muß wiederum auch berücksichtigt werden, daß die verlorene Malkunst der Sassanidenperiode beinahe völlig im Dunkeln liegt, und daß sie sich auch nur im Geiste rekonstruieren läßt, ohne jede Gewißheit dabei auf dem rechten Wege zu sein.

Daß es freilich eine Farbenkunst in dieser klassischen Zeit Persiens gab, das steht fest. Und zwar war es Wandmalerei, welche die Schlösser der Großkönige und Fürsten mit Darstellungen von Hoffesten, Jagden und Kämpfen schmückte. Nach Theophanus' Chronographie z. B. im Schlosse zu Destegird Bilder und Statuen, im Lusthause zu Coche Schildereien von königlichen Jagden und Kämpfen (Ritter, Erdkunde Westasien II, IV. Abt. p. 506; III. Abt. p. 155). Nach der Legende malt der Maler Schapur Schirins Porträt. Er ist also der erste bekannte Maler Irans neben Mani'.

Welcher Art die Auffassung wahrscheinlich war, in welchem Stil, das läßt sich aus den gleichzeitigen Textilien, Glas- und Silbergefäßen, Münzen und Intaglien entnehmen, hauptsächlich aber aus den Felsenreliefs, wie den Jagdszenen Khosran's II. (590—628) von Tak-i-Bostan bei

Digitized by Google

Kirmanschah und den Kampfszenen von Nakhsch-i-Rustem (Rawlinson p. 619 und Sarre, Sassanidische Felsenreliefs), die vielleicht bunt bemalten Gemälden nachgebildet sein mögen. Der charakteristische Zug dieser Reliefs ist neben der großen Lebendigkeit, denen nichts von gleichzeitiger Bildkunst überhaupt an die Seite gestellt werden kann, die höchste Naturtreue mit dem Mangel an Idealismus. Dies ist aber eine bodenständige Eigentümlichkeit, denn sie steht völlig im Gegensatz zu den Kunstanschauungen der auslaufenden Antike. Vgl. Ker Porter II, p. 178: „I never saw the elephant, the stag or the boar pourtrayed with greater truth and spirit, the attempts at detailed human form are far inferior." Zur Zeit des Ptolemäus Philadelphus (285—471 n. Chr.) waren Tierteppiche und figürliche Gewänder Persiens berühmt (Athenäus v. 197B; Ch. Chipiez, History of art in Persia, p. 470). Hunanchu, der Chinese, preist die goldgestickten Teppiche und Seidenstoffe mit Tier- und Menschengestalten, Vögeln in allen Farben, scharlach, weiß, schwarz, grün, rot (Hirth, China u. d. röm. Orient, Shangai 1885).

Im übrigen hat Iran sonst die westlichen Einflüsse „mit Geschmack, noch öfters aber auf barbarische Art vereint" (Morgan, Mission scient. V, p. 510). Es sind zum großen Teile Anklänge an altbabylonische und römische Vorbilder.

Auch bis in die ziemlich dunkle Periode der kunstliebenden Arsaciden läßt sich eine Malkunst verfolgen. Masudi, im Kitab at tambîh wa'l ischraf, erzählt von den wunderbaren Gemälden im Palast zu Schiz. Sie beruhten wohl zweifellos auf fremder Inspiration. Denn wie Gobineau (Histoire des Perses II, p. 523) meint: „Les Iraniens, pareils en ceci à leurs parents scandinaves et germains, n'ont pas eu d'invention spontanée en matière d'art. Ni sous les Achéménides, ni sous les fils d'Arsace, ni plus tard sous les Sassanides, ni même aux époques musulmanes, la Perse n'a possédé un style qui fut originairement à elle; mais elle a très-bien su s'emparer du goût assyrien, du goût indien, du goût grec ou romain, et donner à ces emprunts un caractère à elle propre. C'est ce qu'a constitué son originalité."

Dem Bnddhismus und seiner Kunst ist eine große Rolle zuzuweisen in Iran, wo er schon früh seinen Einzug gehalten hat, in Baktrien wohl schon im 1. Jahrhundert v. Chr. (Gobineau II, p. 533). Sicher war er auch von größerem Einfluß auf das sassanidische Kunstempfinden als bisher gewöhnlich zugegeben wird. Auch auf die Literatur zur Zeit Khosrau's I., Werke wie den indischen Fürstenspiegel, Kalila we Dimna, Sindbad, den Reisenden usw. zum Beispiel.

Reste dieser verschollenen sassanidischen Malkunst lassen sich nun in den Fragmentenfunden von Khotan erkennen, wie z. B. den Reitergestalten mit ihren Emblemen der Söhne von Sasan, dem Halbmond und Sternen, ferner dem echt persischen Franentyp der Prinzessin mit den Seidenraupen. (Vgl. Dr. Stein, A. Kh. p. 260 u. Taf. LIX, LXII, LX, LXIII, LXXX. Gleichfalls auf Münzen und Seidenstoffen, Rawlinson, p. 611.) Sie müssen persisch sein, weil sie nichts rein Indisch-Bnddhistisches[1]) oder Chinesisches, aber auch nichts Byzantinisches an sich haben. Hier aber ist die Ähnlichkeit mit Gestalten der späteren islamischen Buchmalerei geradezu frappant. Auch in den manichäisch-uigurischen Buchresten sind der Anklänge und Beziehungen zu der Sassanidenkunst genug, wie der Bewaffnete von Tojok mit Panzerhemd, Helm und Lanze, und das Frauenbildnis von Idiqut Schahri mit dem Sassanidenkopfputz, der sich auch noch in der Lüster-Fliesenmalerei von Rhages, z. B. Fliese im Kaiser-Friedr.-Mus. Berlin, und sogar in Manuskripten des 14. Jahrhunderts erhalten hat.

Nichts ist leider mehr von einer sassanidischen Buchmalerei bekannt. — Gurlitt I, p. 215 glaubt allerdings die Feinmalerei annehmen zu können, die dann Syrien erlernt habe. — Denn ob in dem vom Modschmel et-tawwarikh (Chroniken-Sammler von 1126 n. Chr.) beschriebenen

[1]) Allerdings schmücken ihre abgerundeten Köpfe gräkobuddhistische Scheitelknoten. Griechischer Einfluß macht sich in Khotan im 3.—8. oder 9. Jahrhundert bemerkbar.

Digitized by Google

und wahrscheinlich von Masudi (Kitab et tambih wa'l ischraf) im 10. Jahrhundert in der Bibliothek einer altpersischen Familie zu Istakhr gesehenen Porträtbuch der Söhne von Sasan, dem Kitab-i-surat-i-Padischahan-i Beni Sasan, wirklich ein Beispiel ihrer illuminierten Buchkunst zu sehen ist, scheint mehr als fraglich (Blochet, les origines, G. d. B. A. p. 119). Eher war dies wohl eine Kopie aus islamischer Zeit. Das geht auch aus dem Berichte Masndis hervor, man habe das Porträt eines jeden verstorbenen Herrschers gemalt und im königlichen Schatzhaus verwahrt. Diese Bilder wurden gewiß so und so oft kopiert, um so mehr, als die Erinnerung an die große glänzende Zeit und ihre Herrscher stets lebendig blieb. — Noch hente geschieht dies. Das namé-i-khosrowan, gedruckt in Teheran, enthält eine Serie persischer Herrscher bis Jezdegird, allerdings modernisiert, z. T. nach Persepolis-Skulpturen und Sassanidenreliefs, die heute noch für das Kunstgewerbe Vorbilder liefern. — Für ein hohes Alter der 27 Königsbilder spricht allerdings das Material, auf dem sie ausgeführt wurden. Masudi kann nicht angeben, ob es Papier oder Pergament oder ein anderer Stoff war. Nach Firdusi, der von illuminierten Geschichtsbüchern erzählt, wurde gewiß nach chinesischer Manier auch auf Seide oder Atlas gemalt. In Khotan geschah dies anch auf Leder (Stein, A. Khot. p. 347), ebenso in Turfan.

Es wäre nicht unmöglich, daß die *Περσικοὶ βίβλοι*, die Regentenlisten, die nach Agathias zur Zeit Khosrau I. (531—79) die Herrscher mit ihrer Chronologie verzeichneten (Iran. Philol. p. 141), zum Teil auch illustriert waren, ähnlich den byzantinischen.

Bewahrt und verbreitet wurden diese alten Kunsttraditionen durch die persischen Manichäer, auf deren Geschichte deshalb näher eingegangen werden muß.

In die Endzeit der parthischen und den Beginn der sassanidischen Dynastie etwa 215 n. Chr. (nach Biruni (11. Jahrh.), Chronologie oriental. Völker, hrsg. v. Sachau, p. 120, ferner Fihrist, Ibn Wadih el Jakubi und Scharistani) fällt die Geburt eines außerordentlichen Mannes, dessen Name in der Geschichte der persischen Malkunst bis auf den heutigen Tag die erste Stelle einnimmt. Fraglich allerdings, ob mit Recht.

Es ist dies MANI oder MANES, Sohn des Futtaq (Pataka), welcher von Hamadan nach Babylonien verzog, und der Mar Maryam, einer Frau wahrscheinlich aus königlichem parthischen Geblüt (Browne, A literary history p. 154—66, nach Flügel). Manes[1]) ist der Schöpfer bekanntlich einer neuen Weltreligion, des Manichäismus, den er 242 n. Chr., am Krönungstage Schapurs I., öffentlich verkündete, für den er litt und für den er nach langer Verbannung in Indien, Tibet und dem Osten Irans den Kreuzestod starb. (Nach Mirchond in Kaschmir, Turkestan und Khatai.) Wieder nach anderen erlitt er das Martyrium unter Bahram I. (273—276 n. Chr.). Ritter 7, p. 277 n. 280 bezeichnet als Wohnsitz Manis eine Höhle von Bamian, wo zahlreiche buddhistische Gemeinden die Reinheit der Lehre des Fo bewahrt hielten, während sie in China bereits im Abnehmen war. Bei Bamian befand sich nach persischen Legenden die Burg Zohaks.

Nun wäre es ja leicht denkbar, daß Mani aus dem Exil, wo er die fremde Geisteswelt kennen lernte, auch Werke der Malkunst Indiens und Chinas nach Persien gebracht und dann auch selbst malerische Versuche angestellt hätte oder anstellen ließ, um durch bis dahin nie gesehene Kunstwerke in seinem Heimatlande die Göttlichkeit seiner Sendung zu dokumentieren. Auch in der byzantinischen Buchmalerei hatte man, allerdings erst im 6. Jahrhundert, den Lehrwert des Bildes erkannt, das den Text für den Analphabeten erläuterte, und die Armenbibel geschaffen (Gurlitt I, p. 359). Dem aber steht entgegen, daß die arabischen Quellen wohl die Bücher[2]) des Religionsstifters besprechen, von denen nur eins im Pehlewi, die anderen in

[1]) Mani bedeutet persisch seltsam, ungewöhnlich.

[2]) Sie sind in den erhaltenen Mss. sehr entstellt und verdorben im Fihrist (988 n. Chr.) wiedergegeben. Browne, p. 165.

Digitized by Google

syrisch geschrieben sind, aber nichts von Miniaturèn erwähnen, geschweige denn Mani als Maler bezeichnen. Dies ist freilich kein vollkräftiger Beweis gegen die Legende vom Bilderhaus, das mit chinesischen Gemälden wetteifert, d. h. der Bildbibel Arzhang oder Erteng Manis, von dem seltsamerweise auch kein sicheres Porträt mehr existiert (siehe Le Coq, Chotscho Taf. 1).

Nur das eine steht fest, daß der Zendik, der „Reingläubiche", eine Schrift erfand, die er den syrischen Estrangelo-lettern nachbildete, und daß diese von seinen Schülern in hervorragender Schönheit gepflegt wurde. So läßt Al Jahith im 9. Jahrhundert Ibrahim es Sindi tadelnd sagen: „Es wäre besser, wenn sie (die Manichäer) weniger Zeit verschwendeten auf das weißeste, feinste Papier, die schwärzeste Tinte und auf die Übungen der Kalligraphie." Prof. Bewan glaubt auf die Erfindung eines neuen Alphabets die Entstehung der Legende vom Maler Mani zurückzuführen. Eine Theorie, die bei der Bedeutung, welche der Schrift vom Orientalen beigemessen wird, viel für sich hat. Im 4. Jahrhundert rühmt allerdings der heilige Augustinus schon die reiche Ausstattung manichäischer Handschriften, hier ist aber jedenfalls nur die Illuminatio gemeint.

Firdusi[1]) kennt den Ursprung der manichäischen Malerei sehr wohl, das geht aus den Worten hervor: „Wenn du aufwachst, betrachte die Welt, die der Seide gleicht, geschmückt mit Gemälden, die Mani in China schuf." Natürlich ist unter China zu der Zeit das chinesische Turkestan zu verstehen oder Transoxanien und nicht das ferne, damals noch unbekannte Reich der Mitte. Hieraus kann zwar nicht der Schluß gezogen werden, daß Firdusi Mani als Turkestaner betrachtet, aber es geht daraus hervor, daß der Prophet während der Verbannung, oder vielmehr seine Anhänger, in Mavarannahar eine Malkunst vorfanden und sich zu eigen machten, indem sie dieselbe in ihrem Sinne, d. h. dem persischen umformten.

Vermutlich ist die Legende, die Firdusi schon im 10. Jahrhundert kennt, in der Zeit entstanden, als die aus Iran verjagten Anhänger, Manis nach dem Fihrist, jenseits des Flusses Balkh in dem Lande des Khaqans der Türken weilten und mit dem seltsamen Kunstgemisch Turkestans, dem alten Mavarannahar, in Berührung kamen, vielleicht im 5. Jahrhundert schon, jedenfalls vom 6. Jahrhundert an, denn die manichäisch-uigurischen Buchfragmente von Turfan datieren nach den Turkestanforschern Prof. Grünwedel und v. Le Coq, von 600—900 n. Chr., also etwa zur Zeit der chinesischen Tang-Dynastie. Die Manichäer waren die erste religiöse Gemeinschaft, welche die Länder von Transoxanien betrat, außer den Schamanisten (Browne p. 163).

Beim Zusammenbruch des persischen Reiches und dann in den Tagen der ommajadischen Herrscher kehren die Manichäer nach Irak oder Babylonien zurück, wo sie unter dem Schutze des mächtigen Ministers Khalid bin-i-Abdullah el Qasri stehen (Flügels Mani, p. 320—22). Er wird getötet vom Kalifen el Walid II. 743 n. Chr. Unter dem Abbasiden el Mechdi (775—85), dem Vater von Harun ar Raschid, sind sie so zahlreich, daß ein besonderer Inquisitor ernannt wird zu ihrer Ausrottung. Von neuem somit verfolgt, fliehen sie zum letzten Male in der Regierungszeit von el Muktadir (908—32) nach Khorasan, wo sie nur auf die Drohungen des Herrschers von China vom Gouverneur in Frieden gelassen werden, nach Browne, p. 164, wohl von Taghazghaz. Gegen das Jahr 1000 dringen sie bis China vor. Noch Mitte des 10. Jahrhunderts beträgt ihre Zahl in Bagdad 300, gegen Ende hin kaum 5, unter dem Namen Adschari.

Wie groß der Einfluß dieser dualistischen Lehre war, die sich weit bis nach Indien östlich und westlich bis Europa hinein verbreitete, zeigen die Namen einiger Manichäer, welche Fihrist vom 8. Jahrhundert bis Mitte des 9. Jahrhundert angibt, und unter denen die Barmeciden, ja

[1]) Schahnamé ed. Macan vol. III pp. 1453—54. Buch der Könige ed. Mohl Bd. 4. p. 489 und 5. p. 473. Cfr. Blochet, les origines p. 128, 129.

Digitized by Google

sogar der kunstsinnige Kalif el Mamun (813—33) genannt werden. Sie leben noch kräftig 1221 in Khorasan (Cahun, p. 307).

Wie der Manichäismus zu einer Brücke wurde von Buddhismus und Christentum zur neupersischen Mythologie, wie er wiederum auch den Koran beeinflußte, z. B. in der Lehre von Christi Kreuzestod, so übermittelten seine reich illuminierten Handschriften dem persischen Reiche eine neue fremde Malkunst, die zwischen den Einflüssen von Ost und West hin- und herschwankt, bis sie sich später mit dem Falle Bagdads, des Zentrums islamischer Welt, ganz von der hellenistischen Kunst ab- und der ostasiatischen zuwenden sollte. Diese Vermittlung aber geschah zu einer Zeit als die hellenistische Tradition im Kalifenreich zu versiegen drohte, und das Ornament allein zu herrschen begann. Der Mongolensturm bringt wieder das Figürliche; in Persien tritt noch die Rassenmischung hinzu.

Es war eine seltsame komplizierte Kunstwelt, welche die Anhänger Manis in den beiden Turkestans kennen lernten, diesen Mischkesseln aller damaligen Hauptkulturen und Völker.

Mit dem Fall Baktriens[1])—dem letzten Hort hellenistischen Geistes in Zentralasien, der bis in das Herz Indiens und in das Reich der Mitte siegreich vorgedrungen war — an die Yuetschi und der Errichtung des indoskythischen Reiches durch dieselben kurz nach Christi Geburt, war indischer Kultur nach Hochasien Tor und Tür geöffnet. Diese aber erschien sozusagen im griechischen Gewande. Die Gandharakunst[2]) dauert bis etwa zum 4. Jahrhundert n. Chr. in Indien, im Tarimbecken lebt sie dagegen fort. Der Geist der Antike ist lebenskräftig genug, noch eine Zeitlang mit dem übermächtigen Buddhismus zu ringen. Dazu gesellen sich die Kunsteinflüsse zweier alter kräftiger Kulturstaaten, des sassanidischen und chinesischen Reiches[3]). In Ferghana fanden die Chinesen vor Christi Geburt Zeugen spätantiker syrischer Kunst, wie Kupferbecken, Spiegel mit Getier in Weinlaubgeranke geschmückt. Syrische Formen finden sich in den Bauwerken Kaschmirs (Gurlitt I, p. 221, 23). Syrer waren 609 von Edena unter Khosrau I. nach Sedschestan und Khorasan entführt.

Die Araber dagegen finden nach Ibn el Athir (Cahun, p. 137) in Ferghana die Wunderwerke Chinas, Vasen von Porzellan mit Goldfassung, Sättel und andere Kunstgegenstände.

Diese gräko-buddhistische Mischkunst aber konnte sich um so eigenartiger entwickeln, als sie zuerst durch das Reich der Arsaciden und dann der Sassaniden, die beide Iran völlig isolierten, von westlicher Kultur abgeschnitten wurde, aber doch noch in sich genug lebensfähige Keime griechischen Geistes bewahrte.

Wenn man aus der manichäischen Buchmalerei eine enge Verwandtschaft mit der byzantinischen Kunst herauslesen will, so ist dem entgegenzuhalten, daß sich doch wohl nur Nach- oder Anklänge an die syrisch-hellenistische Malerei finden, also nur auf diesem Umwege sich Beziehungen anknüpfen lassen; cfr. Le Coq, Kat. oriental. Buchkunst p. 6, 7: „Der Manichäismus wurde durch Perser nach Turkestan gebracht: auch seine Kunst ist ein Zweig der Antike, und obwohl sie durch den Genius der Perser der Sassanidenzeit beeinflußt ist, zeigt sie eine enge Verwandtschaft mit der byzantinischen Kunst." Hier mögen auch die syrischen Nestorianer im 8. oder 9. Jahrhundert mitgewirkt haben durch ihre Evangelien-Bücher. 635 kommen

---

[1]) Strzygowski, the origin of christian art, Burl. Magaz. Nov. 1911: „Ancient Bactria which, though quite late, counts for much in the rise of Islamic art and culture".

[2]) Nahe dem heutigen Peschwar.

[3]) Dort macht sich gräko-buddhistischer Einfluß im 7. Jahrhundert bemerkbar Die griechisch-baktrische Kunst bildete sich aus der syrisch-griechischen. Die Kultur des östlichen Mittelmeeres, vereint mit der des Euphrat, war rein asiatisch, fast buddhistisch in der griechischen Kunst. Kaiser Wu Ti sendet 140 v. Chr. Gesandte bis Baktrien. Im 2. Jahrhundert findet dort Handelsaustausch statt von Ost und West.

Digitized by Google

sie mit Büchern und Bildern bis nach China, so der Mönch Alopen (Stein I, p. 71). Aber diese Syrer hatten wenig mit Byzanz gemein, dem sie stets feindlich gegenüberstanden. Syrisch ist auch die Schrift, eine Modifikation des Estrangelo, und die Form der Manuskripte, westländisch geheftete Bücher oder antike Buchrollen. Vorderasien war eben in antiker Zeit von Syriens Kultur und Kunst abhängig, in arabischer von Persien.

Was die Manichäer an sassanidischen Motiven mit nach Turkestan gebracht, was sie in ihrem Mischstil davon beibehalten haben, das läßt unsere Unkenntnis sassanidischer Malerei vorläufig unbeantwortet.

Mit der byzantinischen Buchmalerei haben die Turfanfragmente beinahe ebensowenig gemein, wie die späteren mongolisch-persischen Miniaturen. Byzantinische Miniaturen sind nach Blochet wahrscheinlich in Iran auch später in islamischer Zeit nicht bekannt gewesen, höchstens einige Kopien muhammedanischer Maler aus Syrien und Ägypten. Desto mehr aber lassen sich Beziehungen finden zu der indobuddhistischen Malkunst, und zwar der weltlichen, der chinesischen, von der wir in der Tangzeit wenig kennen. Wahrscheinlich haben wir es hier auch mit Äußerungen einer *persobuddhistischen* Kunst zu tun, wie Dr. Aurel Stein vermutet, oder einer sassanidisch-chinesischen. Balkh (Baktra), der Hauptsitz, besaß einen Feuertempel, der einst buddhistisches Kloster war, zur Sassanidenzeit (Huart, p. 327).

Daß die manichäische Buchmalerei, „dieses Mittelglied zwischen ähnlichen verlorenen Kunstübungen der Spätantike und den bekannten persischen Miniaturen islamischer Zeit" (s. Le Coq, p. 6) mehr den Einflüssen der buddhistischen als der hellenistisch-persischen Welt unterliegt, beweist die Ähnlichkeit zwischen beiden in der echt ostasiatischen Auffassung, und die Beibehaltung so vieler ihrer charakteristischen Motive in Iran bis in die neueste Zeit, z. B. die Reiter mit Bechern in Händen von Khotan (8. Jahrh.), die auch in der Keramikmalerei des 12.—13. Jahrhunderts auf Engobe, bunt bemalt oder mit Lüsterfarben wiederkehren.

Woher jenseits des Flusses Balkh, in Ferghana oder Tranosxanien, und von welchem Völkerstamme von Mittelhochasien, wenn es nicht von den Chinesen selbst war, die manichäischen Künstler die Malkunst abgelauscht haben, ist schwer festzustellen. Die chinesischen Geschichtsquellen, diese schier unerschöpfliche Fundgrube, lichten das Dunkel, das vom 3. bis 7. Jahrhundert über dem alten, vom Sande der Wüste Taklamakan verschlungenen Kulturstädten des Tarimbeckens liegt, erst mit dem Auftreten der Tangdynastie im Reiche der Mitte, etwa um 600 n. Chr.

Der Ebbe und Flut vergleichbar dringt die chinesische Oberhoheit und Zivilisation von Mittelasien, das 648 unter chinesische Oberhoheit kommt (Marco Polo I, p. 143), stetig nach Westasien vor, alles in ihren Bann ziehend, ansässige Volksbestandteile mit alter iranischer Kultur oder nomadische Tribus der Türkstämme, Buddhisten, Heiden oder Mazdeer.

Von dem unabhängigen Königtum Khotan (Stein, p. 164,65), dem Handelsemporium zwischen Persien, China und Indien, das lange schon vor Eindringen des Buddhismus von Kaschmir aus, indische Elemente in sich barg und mit der chinesischen Zivilisation in engster Berührung stand, scheint die Malkunst Turkestans ausgegangen zu sein, und zwar unverkennbar unter indischem Einfluß. In der Geschichte von Khotan, übersetzt von M. A. Rémusat, wird Samarkand der mächtigste der Staaten im Süden der blauen Berge und Khotan der mächtigste im Norden genannt.

Im 7. Jahrhundert erlangen Khotans Maler auch in China großen Ruf, wie die dortigen Annalen berichten. Und daß es ein fremdartiger Stil ist, der sich in den Darstellungen von Menschen, Vögeln und Blumen kund tut, das geht aus der chinesischen Kritik hervor, die den

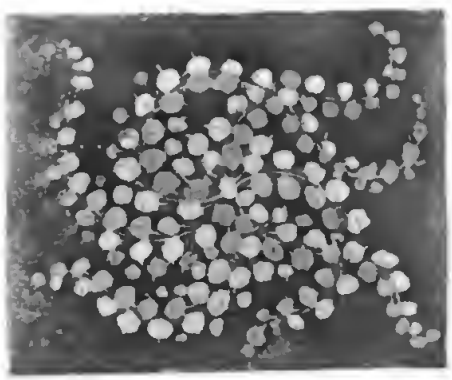
Digitized by Google

15. Jahrhundert. Sammlung F. Sarre, Berlin.

15. Jahrhundert. Sammlung F. Sarre, Berlin.

14. Jahrhundert. Sammlung Meyer-Riefstahl, Paris.

15. Jahrhundert. Sammlung F. Sarre, Berlin.



17. Jahrhundert. Grün auf gelbem Grunde.
Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums.

17. Jahrhundert. Farbig auf gelbem Grunde.
Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums.

Pflanzenstudien aus Kazwinis Kosmographie.

Digitized by Google

Mangel an Würde tadelt, aber die meisterhafte Wiedergabe westlicher Volksstämme lobend hervorhebt.[1])

Diesen Hauptzug, den die chinesischen Kunstkenner scharf und richtig herausgefunden haben, weisen die Khotanfunde auf mit ihren sassanidisch-persischen Elementen.

Noch im 10. Jahrhundert sammelte man in China Bilder von Khotan, die auf Gold- und Silbergrund mit Zinnober und Tusche Blumen, Stilleben und Volkstypen in einer eigenartigen Spritz- oder Sprenkelmanier darstellten (Gurlitt I, p. 222).

Wie gut man sich in Iran des Ursprungs der Malkunst bewußt war, geht aus zahlreichen Dichterstellen hervor bis zu Dschami (15. Jahrhundert). Sie alle preisen Kaschmir und Khatai als die berühmtesten Länder der Pinselkunst. Das nördliche China wurde von den buddhistischen Eroberen Khatai genannt und hieß so das ganze Mittelalter hindurch. Mit großer Geschicklichkeit verstanden es die chinesischen Kolonisatoren, die Türkvölker nicht nur politisch zu unterwerfen, sondern auch für ihre Zivilisation zu gewinnen. Im 8. Jahrhundert werden chinesische Maler nach Turkestan gesandt, die Schlachten des Türken Kultigin gegen die Uiguren zu malen und den Tempel des Bilga Kagan mit Gemälden zu schmücken (Blochet, les origines p. 123). So sehen wir bei einigen dieser Stämme schon früh einen gewissen Kunstsinn entwickelt. Sie sind der Form nach Moslim, in Gedanken aber Buddhisten. Stellen im Kudatku Bilik, der Kunst des Regierens, dem türkischen Nationalgedicht (11. Jahrhundert), sprechen von dem Sinn der Türken für das Malerische. Vgl. Cahun, p. 187: „Les arbres desséchés ont enfanté la verdure; le peuple s'est orné de vermillon, de jaune, de bleu, de rouge. La terre grise de vert revêt son visage; du Khitai la carawane répond „l'illustre renom" (China).

Die chinesiierten Türken sind es, welche gewissermaßen die Vermittler zwischen der Kunst Chinas und der des Westens werden.

In erster Linie kommen für die Geschichte persischer Buchmalerei aber die *Uiguren* in Betracht mit ihrer Haupstadt Khotscho, heute Kara Khodscha oder Idiqut Schahri, unweit Turfan, deren etwa hundertjährige Blütezeit vom 8. Jahrhundert an datiert. Schon 478 n. Chr. nehmen sie die chinesischen Gebräuche an, im 6. Jahrhundert und vielleicht schon früher wird die Literatur Chinas und der Buddhismus dort gehegt und gepflegt, gewiß anch chinesische Kunst. Nach den Reiseberichten der Chinesen nämlich hatte einer ihrer Könige in seinem Ratsaale zu Khotscho den König Lu im Gespräch mit Khung fu dsu (Confucius) malen lassen, aller Wahrscheinlichkeit nach von chinesischen Malern (Ritter, Westasien I. Abschn., p. 594 u. 975). Die Uiguren müssen sich jedoch eine gewisse Eigenart bewahrt haben. Cahun äußert sich darüber, p. 164: „Le passage incessant des caravanes occidentales en Chine et chinoises vers la Transoxiane, avait affiné l'esprit des Oigours. — Ils étaient les plus avisés de tous les turcs, très au courant, et pour cause, des affaires de Chine, non moins bien informés de celles de Transoxiane, de Kharezm, d'Iran et de Roum par les moines et prêtres nestoriens, coreligionnaires de beaucoup d'entre eux par les marchands arméniens, dès cette époque en mouvement d'un bout à l'autre de l'Asie; par les lamas bouddhistes qui tenaient couvents et abbayes en Nau-lou, les Oigours savaient les choses dn Tibet, de l'Inde."

Die vielseitige Kulturzusammensetzung der vielen kleinen uigurischen Staaten zeigt schon die Schrift ihrer Chronikenschreiber (Rémusat, Recherches sur les langues etc. 1. c., p. 285). Abgesehen von chinesischen Charakteren erscheint von Iran aus, wahrscheinlich durch Vermittlung der Yuetschi eingeführt, die Pehlewischrift, daneben ein eigenes aus dem semitischen

[1]) Gurlitt I, p. 222. Der Maler Tsan Tschangha (6. Jahrh.) in China war vermutlich aus turkmenischem Gebiet. — In Khotan ist der Königspalast mit roten Bildern geschmückt. 509 n. Chr. gebraucht man dort Holzpinsel zum Schreiben, wohl den Kalam, das Schreibrohr. Ritter, Westasien I, p. 361.

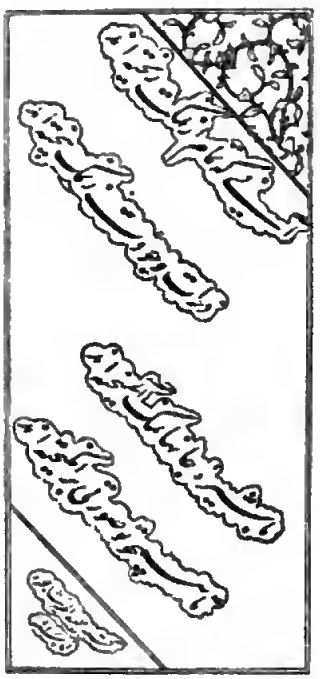
Digitized by Google

entwickeltes Alphabet, nach Cahun ein altes sibirisches, und im 8. Jahrhundert wird das syrisch-sabäische angenommen. Im gleichen Jahrhundert erklärt sich einer ihrer Fürsten zum Bekenner der manichäischen Religion. Mitte des 9. Jahrhunderts erliegen sie den Kirgisen, Männern mit rotem Haar, blauen Augen und heller Gesichtsfarbe (Le Coq, Chotscho p. 5). Später erleben sie eine Renaissance bis Ende des 14. Jahrhunderts.

Mögen die Uiguren die Schüler der Manichäer in der Malkunst gewesen sein, oder haben wir, abgesehen von der viel mehr entwickelten hohen buddhistischen Kunst, in der manichäisch-uigurischen Buchmalerei nur eine persische Abart der frühen chinesisch-buddhistischen Malkunst zu sehen, das mögen erst noch gründlichere Nachforschungen aufklären, als sie bisher möglich waren. Jedenfalls stehen diese bei Turfan wiederentdeckten Miniatur-Fragmente zu denen der späteren islamischen Turkestanschule in engsten Beziehungen, und spielen die Uiguren[1]) nicht nur eine wichtige politische Rolle bis zur Mongolen-Invasion in Iran, sondern sie haben auch auf die Kultur dieser wilden Eroberer einen bedeutenden Einfluß. Sie vermitteln denselben neben der syrischen Schrift wahrscheinlich auch, wie wir später sehen werden, die Kunst der Buch-Illuminatio.

Die Malkunst Turkestans ist vermutlich fortab auch mit der des östlichen Iran identisch.

[1]) 860 treiben sie den Ansturm der Tibetaner zurück. 1001 wird ihr Kagan Ilik Schwiegervater des Ghaznewiden Sultan Mahmud. Sie dringen bis Balkh vor.



Handschrift des Schah Mahmud et Nischapuri.

Digitized by Google

Kapitel VII.

Geschichtliche Entwicklung bis zum Falle Bagdads.

In Ferghana und Transoxanien, in Mavara an Nahar, dem Lande zwischen Oxus und Yaxartes (Amu Darya und Syr Darya), wohin nach dem Zusammenbruch des sassanidischen Reiches in der Schlacht von Nehawend 642 n. Chr. die Künstler sich geflüchtet haben, ist die großiranische Kunst[1]) in den ersten Jahrhunderten nach der arabischen Eroberung zu suchen. Diese Provinzen stehen wie Kirman, Khorasan, Balkh, Herat und im Südosten Sedschestan nur oberflächlich im Besitz des Islams. Die Lehre Mohammeds galt in Bochara, später einer der festesten Säulen des Islams, nur für die Armen. Auf den Toren der großen Moschee in Bochara, das zu der Zeit unter türkischer Oberhoheit stand, und zwar einer Witwe, die von der persischen Aristokratie gestützt wird (Cahun, p. 131/32 u. 172, nach Naschaki), 712 n. Chr. an Stelle eines mazdeischen Feuertempels erbaut, waren Figuren dargestellt, deren Antlitz zerstört war, deren Umrisse aber erhalten blieben. Diese Kunstwerke kamen von persischen Lusthäusern um Bochara. Die alte, heilige iranische Stadt sang noch Mitte des 10. Jahrhunderts das Lob der Achaemeniden, lebte noch völlig in der Welt des Zoroastertums. Erst gegen Ende des 9. Jahrhunderts ist Ferghana islamisiert.

Während die Eigenart der persischen Kultur im Westen Irans immer mehr dem arabischen Geist unterliegt, ringt im Osten des Reiches das persische Volkstum, sich seiner alten Kraft wieder bewußt, um ein neues nationales Leben und nach Selbständigkeit.

Der Sieg der Abbasiden über die Ommajaden gibt den Anstoß, z. B. hat Harun ar Raschid (786—809) in Bagdad in seiner Gartenhalle eine Galerie persischer Bilder (Streifzüge von Kremer, p. 32/33). Dann, in der Zeit des Kalifen Mo'tamid, lösen die aus Sistan, der Heimat des Nationalhelden Rustem, gebürtigen Saffariden alle Provinzen östlich der großen Wüste vom Kalifat los.

Noch die Tahiriden, die in Nischapur der Wissenschaft oblagen, standen als fanatische Moslim persischer Kunst, Volkstum und Glauben feindlich gegenüber. So läßt Abdullah, Sohn von Tahir (828—44) persische Gedichte und magische Bücher vernichten. Alle Stätten des Feuerkultus werden zerstört (Browne, p. 347).

Die persische geistige Renaissance beginnt aber eigentlich erst mit den Samaniden (874 bis 999), den Statthaltern der Kalifen jenseits des Oxus, deren Fürstenhaus sich von den Sassanidenherrschern herleitete (Browne, p. 352, 358/59). Sie spielen noch lange eine Rolle in der Buchmalerei, z. B. Paris, Suppl. pers. 913, fol. 13 u. f.

In dieser Blütezeit einer neuen persischen Poesie wird Bochara zum „Focus des Glanzes, Schrein des Rechts, Treffpunkt aller Intellektuellen der Zeit, Horizont der literarischen Sterne der Welt und Markt der größten Schüler dieser Epoche" (nach dem Yatimat ud Dahr, arabische Anthologie [10. Jahrhundert], übersetzt von M. A. C. Barbier de Maynard [Browne, p. 365]).

[1]) Großiran kein politischer Begriff, sondern ein ethischer, nämlich Kultur und Sprache, erstreckt sich bis auf Dschenghis Khan zum Oxus und Yaxartes, östlich bis Taschkend in Ostturkestan und bis nach Kaschgar, Yarkand und Turfan, westlich bis Irak arabi.

Digitized by Google

Die Privat-Bibliothek des Emir Nuch III. (997 n. Chr.) füllte eine ganze Reihe von Sälen mit alten und neuen Handschriften aller Art, nach der Selbst-Biographie des Avicenna. Darunter gab es eine eigene Abteilung für griechisch-philosophische und naturwissenschaftliche Werke (Müller, Islam II, p. 47). Vermutlich kamen auch hier die ersten Illustrationen zu diesen und den pharmakologischen Büchern zustande, z. B. Muwaffak ibn Ali aus Herat schrieb im Auftrage des Emir Mansur I. das älteste erhaltene wissenschaftliche Buch in persischer Sprache. Im Fihrist (988 n. Chr.) werden nur illuminierte Korane mit Goldmalerei erwähnt.

Daß die damalige Malkunst Irans im Zeichen des chinesischen Turkestans stand, das geht aus mehreren Dichterstellen hervor, wie des Ammar (Divan d. pers. Poesie von Jul. Hart, p. 2):

„Versilbert lag vom Schnee die Welt, jetzt decken
Smaragden grün der Hügel Silberflecken.
Der Lenz rückt an und Kaschmirs buntes Haus[1])
stellt in der Flur die schönsten Bilder aus."

Noch deutlicher zeigt dies ein Liebeslied des Saffaridendichters Abu Talik von Herat (Horn, Gesch. d. pers. Lit. p. 78):

„Die Lippe als hätte eines chinesischen Malers Pinsel
auf Moschus Zinnober aufgetragen."

Ob sich der Einfluß der chinesisch-buddhistischen Malerei bis auf den Westen Irans, in das Reich der Bujiden erstreckt hat, das läßt sich nur vermuten. Jedenfalls stößt er dort auf eine andere gleich mächtige Welt, die *Kunstanschauungen des Kalifenreiches.*

Was unter den Ommajaden und in den ersten drei Jahrhunderten geschaffen wird, das wandelt in den Bahnen der Spätantike, die sich mit der irakanischen Kunst seit der Gründung Bagdads 762 n. Chr. verbindet (vgl. Herzfeld, Islam 1910 Bd. 1, Heft 1, p. 27). Das lehrt unter anderen das Bade- und Wüstenschloß Kuseir Amra im Ostjordanlande vom 8. Jahrhundert mit seinen Wandgemälden (Kaiserl. Akad. der Wissensch. in Wien 1907). Erst später werden die Schönheitsideale im Sinne des Islam umgebildet. In Syrien bildet sich die islamisch-arabische Malkunst; ägyptisch-koptische Traditionen[2]), deren Wiedergeburt unter den Fatimiden (909–1171 n. Chr.) zu denken ist, machen sich geltend und werden nach Bagdad und Mesopotamien verpflanzt. Noch waren die Meisterwerke antiker Kunst erhalten und bildeten eine reiche Quelle von Motiven. Auch die Malereien von Samarra, seltsamerweise sogar auf Tongefäßen, atmen spätantiken Geist.

Griechisch-byzantinische und syrisch-ägyptische Künstler sind für die islamischen Herrscher tätig. Unter anderen beruft Walid, der Sohn des Kalifen Abd el Malik, 705 n. Chr. byzantinische Maler für Mosaiken von Damaskus. Eine einheitliche Kunst herrscht in der ganzen Welt des Islams, die aus einer hellenistischen zur islamischen wurde. Das arabische Element verliert aber das Übergewicht in diesem vorderasiatischen Einheitsstaat. Dem Volk von Kaufleuten und Bettlern, wie sie Jezdegerd I. einst genannt, war wohl die Gabe der Anpassung gegeben, aber nicht der Trieb, selbst bildnerisch zu schaffen, dazu bedurfte es fremder Einwirkung (siehe Schack, die Kunst der Araber I, p. 170).

Für die Buchmalerei spielen die syrischen Nestorianer mit ihren Evangelienbüchern gewiß eine bedeutende Rolle. Sie breiten sich aus über Merw, Baktrien, Samarkand und Kaschgar

[1]) Hammer, Schöne Redekünste, p. 40, setzt dafür Werke der Webstühle, was aus dem Bild fallen würde.

[2]) Buchminiaturen dort erst vom 14. Jahrh.; siehe Burl. Magaz. vol. XXIII. July 1913, p. 203, coptic miniatures in egyptian churches and monasteries by H. R. H. John George, Duke of Saxony. Der Einfluß des Islams auf die Kopten geht daraus hervor. Cfr. Tagebuchblätter aus Nordsyrien von Johann Georg, Herzog zu Sachsen.

Digitized by Google

nach China und Indien. Schon Anfang des 7. Jahrhunderts werden sie bis auf Mutawakils erste Christenverfolgung die viel umworbenen scribae, mercatores und medici der mohammedanischen Fürsten, wie die Uiguren später im 13. Jahrhundert bei Mongolen, Türken und Persern (cfr. Ibn Batutah, p. 101—02). Der Araber hielt es damals unter seiner Würde zu schreiben. Wer schreiben konnte, verhehlte es (Browne, p. 261). Deshalb wurde dies Amt, wie im Anfang das Kunstgewerbe, Juden, Christen, Griechen oder Persern überlassen. Mit der Malkunst war es sicher ebenso, diese fiel an Syrer und Perser. Nestorianer werden von den Kalifen nach Byzanz gesandt, um alte Manuskripte zu suchen und zu sammeln. Altgriechische, byzantinische und syrische Werke läßt der Kalif Mansur von Nestorianern in das Arabische übersetzen (Ritter, Hochasien I, p. 284). Gewiß befanden sich gar manche darunter, die illuminiert zur Kopierung anregten.

Diese Bevorzugung der Nestorianer ist so zu erklären, daß die arabischen Eroberer sich diesen christlich-syrischen Arabern gewissermaßen verwandt fühlten. „Leurs visages, leurs mœurs, leur langage, leurs costume, leur manière de penser, et sur bien des points, leur religion nouvelle, leurs étaient familiers" (Cahun, p. 130). Daher auch das Übergewicht der christlichen Weltanschauung in der Malkunst der frühen Islamzeit. Dazu kam, daß mit den christlichen Kirchen wohl oder übel auch deren malerischer Schmuck übernommen werden mußte. Der Moslim gewöhnte sich allmählich an das Figürliche, und die Gewohnheit war stärker als das Kirchengesetz. In Samarra im Palast von el Muchtar war eine christliche Kirche mit Priestern dargestellt, ebenso nach Jakûbi im Palast von Mutawakil. In Jerusalem waren unter Abd el Malik Tor und Wände der Moschee mit Bildnissen der Propheten und Darstellungen von Himmel und Hölle geschmückt.

Hier sei auch die seltsame Erzählung des Ibn Batutah (II, p. 356) erwähnt, der im 14. Jahrhundert auf einer christlichen Kirchenwand in der Krim einen Araber gemalt sieht mit Turban, Schwert und Lanze (der rumanah, der arabischen Nationalwaffe) und eine ewige Lampe davor. Auf seine erstaunte Frage antwortet ein Mönch, es sei dies das Bild des Propheten Ali. Der religiöse Fanatismus scheint also in Kunstfragen damals so gut wie nicht existiert zu haben. Diese figürliche Darstellung bürgerte sich um so leichter ein, als die frommen Darstellungen gewöhnlich aus dem Leben von Personen genommen waren, die der Koran ebenfalls hoch verehrte. Abgesehen von den Erzvätern und Propheten des Alten Testaments ist dies auch mit der Jungfrau Maria, Mariam, der Fall, und Christus, letzterer allerdings nur als Geist, nicht Sohn Gottes, des ersten Propheten nach Mohammed. Schließlich fing der Moslim selbst an, es dem Syrer nachzutun.

Dieselben Werkstätten sind tätig für Kirchen sowohl wie für Moscheen. Es entstand die Heiligen-Malerei im Islam, eine Mischkunst christlicher und mohammedanischer Art.

Und wie vor dem 8. Jahrhundert der ganzen christlichen und islamischen Welt des Orients und Occidents ein großer Bilderschatz gemeinsam war, so wird allmählich ein fester Bildtypus im Reiche des Islams von Ägypten bis nach Indien und der chinesischen Grenze geschaffen für die heiligen Gestalten der mohammedanischen Religionsgeschichte. Im 8.—9. Jahrhundert lag in Byzanz infolge des Bilderstreites die kirchliche Malerei darnieder, bis auf die Ornamentik. Im 10. Jahrhundert malte Kaiser Porphyrogetos selbst. Zahlreich müssen diese arabischen Bilder gewesen sein, das geht aus dem merkwürdigen Berichte eines arabischen Kaufmannes Ibn Wahab hervor, der bis nach Chinas Hauptstadt im 10. Jahrhundert gereist, bei seiner Rückkunft im Bassorah folgendes erzählt (Lavoix, p. 108, G. d. B. A. 1875): „Während einer Audienz beim Kaiser Chinas wird er unter anderem gefragt, ob er das Gesicht des Propheten wiedererkennen würde, was er bejaht. Ein Offizier zieht darauf aus einem Kasten Blätter mit Zeichnungen und zeigt sie dem Reisenden. Da erkennt Ibn Wahab die Propheten seiner Religion

Digitized by Google

wieder: Noah mit der heiligen Arche, Moses mit dem geweihten Stabe, umgeben von den Kindern Israels, Jesus auf dem Rücken eines Esels inmitten seiner zwölf Apostel. (So auch Paris suppl. pers. 332 von 790/1388, fol. 233 v., ferner 248 v. Mohammed zu Pferd und 241 Jonas auf dem Walfisch.) Schließlich bricht er beim Anblick des Propheten in Tränen aus. Mohammed, der Gesandte Gottes, ist dargestellt auf einem Kamel, das seine Gefährten umgeben. Alle tragen arabische Schuhe und haben Zahnstocher[1]) im Gürtel. Sämtliche Propheten nennt der Kaufmann mit Namen nach den sie auszeichnenden Attributen, wie jemand, dem derart Darstellungen gewohnt und geläufig sind, vielleicht nur erstaunt, daß er auch hier weit von der Heimat im Lande der Ungläubigen Kopien antrifft." Noch heute ist es gebräuchlich, die Nationalheiligen darzustellen auf Amuletten, Stoffen, Spiegeln und sogar auf Wandbildern. Z. B. ist Ali an der Münze zu Isfahan zu sehen, welcher eine Frau aus den Klauen des Löwens errettet (Chardin VIII, p. 61).

Seit der Regierung der abbasidischen Kalifen (750—1258), diesen leibhaftigen Sassaniden[2]) arabischen Blutes, und dem Siege der irakanisch-persischen Geisteswelt über die syrisch-arabische, vor allem nach der Verlegung der Residenz in das uralte Kulturland Babylonien, nahm auch die syrisch-arabische Malerei im islamischen Weltreich einen gewaltigen Aufschwung. Er wurde genährt durch Einflüsse von Mittel- und Ostasien her mit den verschiedenartigsten Elementen. Vor allem ist der kunstsinnige, freigeistige Kalif Mamûn, der Beschützer der Manichäer, (813—33) in Merw (Khorasan) zu nennen, der Erwecker griechischer Wissenschaft, später in Bagdad und Samarra (Müller, Islam I, p. 523). El Muktadir (908—32) hatte seinen Porträtmaler Hasan ibn Moklah.

Nicht nur Heilige werden im Bilde verewigt, sondern ganze Reihen von Dynastien, ferner Feldherren, berühmte Dichter und große Leuchten der Wissenschaft mit deren Namen und Taten. Die figürlichen Webereien, undenkbar ohne eine Blüte der Malerei, nehmen sie zum Vorbild (Kremer II, p. 297). (Cfr. Islam I, Heft 3/4, wo Mutanabbi das Zelt des Hamdaniden Sai'f ud Daule [10. Jahrhundert] schildert mit seinen Stickereien oder Gemälden auf Satin oder Seide [üblich in Tustar in Persien zur Zeit des Moizz, 10. Jahrhundert]). Neben den Porträts wurden Jagden, Feste, Konzerte und allerhand Szenen des täglichen Lebens dargestellt, wie es in Iran von der Antike bis auf den heutigen Tag üblich war. Firdusi erzählt in seinem gewaltigen Epos von Rudabes Frauensaal, der mit Porträts großer Helden, und von Gangdis, dem Lustschloß des Sijawusch, das mit farbenprächtigen Bildern, Kriegsszenen, heiteren Festgelagen und den Gestalten der ersten Pehlewane ausgemalt war (Schack, Firdusi, p. 154).

Sitte scheint es auch gewesen zu sein, zur Werbung und Unterstützung von Ehestiftungen die Bildnisse der heiratslustigen Fürsten und Fürstinnen nach dem Ausland zu entsenden. In diesem Sinne sagen die Dienerinnen zu Rudabe:

„Du erste der in Hind und Tschin Gefeierten!
Du deren Bild man nach Kanudsch (in Indien) gesandt,
Nach Mai, ja in das ferne Abendland." (Nach Schack.)

Eine besonders berühmte Schule für Wandfresken muß in Bassorah im Irak arabi, dem „Maischan, dem Handelsplatz der Händler"[3]) mit China und Indien bestanden haben. In Kufa

[1]) Er spielt auch in Europa eine Rolle im Mittelalter (cfr. Shakespeare).

[2]) Darmesteter, coup d'œil sur l'histoire d. l. Perse. Ihr Ahne Husein war mit einer Tochter des letzten unglücklichen Sassaniden vermählt. Nach Browne, p. 259. „were imitated at the court the customs of the Sassanian kings." Schon 770 n. Chr. war die pers. hohe Mütze, qalamsura, vorgeschrieben. Der Leibarzt trug sie wie der Kalif selbst (siehe Lavoix, Abb. p. 430 Totenklage, Makamen Paris arabe 3929 von 675/1276). Kleider mit goldner Inschrift, Tiraz, waren üblich. Eine Münze (Wien) des Kalifen Mutawakil, des Abbasiden (847—61), zeigt den Herrscher in pers. Kleidung.

[3]) Syr. Literatur von C. Brockelmann p. 13.

Digitized by Google

war schon früh eine manichäische Gemeinde (Aghany XIII, 74; Kremer II, p. 171 und 303). Maqrisi nennt eine Familie Muallim (Lehrer), die sich besonders in gemalten perspektivischen Architekturkunststücken auszeichnete, ohne Zweifel also westlichen Vorbildern folgte, denn dergleichen war in der ostasiatischen Kunst so gut wie unbekannt, z. B. eine Treppe (Lavoix p. 40). So auch die Anwendung von Schatten in einem Gemälde des el Kitami zu Kairo, das Joseph im Brunnen darstellte (Maqrisi, Chitat II, 318; Schack, Kunst d. Araber, p. 167). Eine Tochter des Fatimiden Muizz († 975) läßt von Bassorah Maler nebst Architekten Persiens nach Kairo kommen, desgleichen der Vezier des Kalifen Mostansir Basury im 11. Jahrhundert. Die Namen dieser Künstler perspektivischer Architekturmalerei sind uns erhalten, nämlich Kosair und Ibn Asiz aus Irak.

Von der Buchmalerei wissen wir leider nur durch Maqrisi, daß der Fatimide Mostansir billah (1035—94) in seiner außerordentlichen Bibliothek zahlreiche illuminierte Manuskripte besaß; woher sie kamen, welcher Art sie waren, wird nicht gesagt. Sein vorher erwähnter Vezier war ein großer Liebhaber von Miniaturmalerei. Erhalten sind illuminierte arabische Mss. vom 8. Jahrhundert etwa an. Hakim II., Kalif in Spanien, läßt im 11. Jahrhundert Handschriften von Damaskus, Kairo und Bagdad für seine Bibliothek in Cordova kommen. Persien ist also nicht vertreten. Schon unter den Bujiden (932—1055 n. Chr.) befand sich nach Mukadassi eine große Bibliothek in Schiraz. Große Summen wurden für Bücher verschwendet.

Aus welchen verschiedenen Elementen die komplizierte Kunst des mohammedanischen Weltreiches im 11. Jahrhundert zusammengesetzt war, geht aus Firdusis Lobpreisung des persischen Reichsthrones[1]) hervor:

„Berühmt durch die Meister des Reiches Zier.
Er (Ardeschir) versammelte sie aus China, Mekran,
Aus Rum, Bagdad und Iran."

Daß Bagdad genannt wird, beweist, daß der große Epiker sich nicht wirklich in die Sassanidenzeit versetzt, sondern von dem Kalifenreich seiner Zeit spricht. Die Tigrisstadt vertritt hier den irakanisch-mesopotamischen Kunststil. Chinas Künstler stehen an erster Stelle, wohl nicht nur zufällig. Schon Mohammed sagte: „Suche Wissen selbst in China", mit Bezug auf die schöne Legende, daß der Wundervogel Simurg über China dahinflog und eine Feder aus seinem Gefieder fallen ließ. Diese entzückte alle, und jeder versuchte, ihre Pracht nachzumalen (Horn, pers. Literat. p. 147). Mekran, das Land der Beludschen, dereinst der Indoskythen, war der Sitz der gräko-indobuddhistischen Kunst. Rum, Kleinasien, hierunter noch nicht der seldschukkische Ikoniumstaat verstanden, der erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts in die Erscheinung tritt, gilt als Sitz der römisch-ägyptischen und byzantinischen Stilrichtung. Und weiter heißt es bei Firdusi:

„Eintausendhundertsechzig Meister waren
um diesen Thron versammelt, viel erfahren;
auf Stühlen saßen sie rund herum,
auf Stühlen aus Hind und Fars und Rum."

Die Verbindung Chinas mit der mohammedanischen Welt[2]) datiert bereits von Anfang der islamischen Zeitrechnung an. Im Gegensatz dazu erstreckte sich europäische Kultur weit nach dem Osten. Dr. A. Stein findet in Khotan römische Siegel: „we have the most tangible proof

[1]) Nach Tabari, vol. II, p. 304, von purem Golde auf 4 Rubinfüßen von enormer Größe. Hammer, Fundgruben des Orients II, p. 446. Erzählung von Khosrau und Schirin.

[2]) Mit Iran schon zur Sassanidenzeit. Pers. Gelehrte sind an Tai Tsangs Hof und schreiben über China. Noch Ende der Han-Dynastie ergänzt sich die Kunst beider Länder gegenseitig. Die Töpferei der Hanzeit (209 v.—23 n. Chr.) wird der mesopotamischen nachgebildet. (Z. B. sassanid. Rosettenmuster.)

Digitized by Google

as yet furnished how far towards China the use of western art products has penetrated in the early centuries of our ere." Man kann sich heutzutage kaum noch vorstellen, wie groß damals der stetig wachsende Einfluß des Ostens und vor allem Chinas war, des Vaterlandes der Schönheit in den Augen der Morgenländer. Bis nach Byzanz hin erstreckte er sich. Das ist aus unzähligen Stellen in der persischen Literatur zu ersehen; an ihrer Spitze wieder Firdusi. Da heißt es: „Der Thronsitz ist nach der Weise Tschins geziert, mit Teppichen nach Chinas Art gestickt," ferner: „kein Götzenbild von Tschin ist so voll Zier." Mit chinesischem Goldbrokat werden die Bilder der Helden behängt, wahrscheinlich ähnlich den Kakemonos. Die Kleidungsstücke sind mit allen möglichen Bildern bestickt, an denen die Künstler oft 7 Jahre arbeiteten, von Parnian, einem reich bemalten, im Reich der Mitte verfertigten Seidenstoff. Schon Khosrau Anuschirwan hatte von China ein Kleid geschenkt erhalten, auf dem er thronend dargestellt war. (Masudi, Goldwiesen II, p. 199. Barb. d. Meynard. Cfr. Fundgruben d. Or. p. 446. C. Philipp, Beiträge zur Darst. d. pers. Lebens nach Sa'di p. 17. Im Epos Wis u. Ramin [Mitte d. 11. Jahrhunderts] wird Chinas Malerei, d. h. die chinesisch-turkestanische gepriesen. Ausg. von Lees, Calcutta 1865, p. 59. Jacob, Islam 1910, p. 65.) Bereits im 8. Jahrhundert gab es in der Tigrismetropole einen eigenen Bazar für Chinas Kunstprodukte. Nach Masudi heißen Hochzeitsgeschenke Lata'if und Saraif el Tschin, elegante Dinge von China. Im 9. Jahrhundert hieß der persische Golf der chinesische. Auch die Fürsten von Tabaristan unterhielten enge Beziehungen mit dem chinesischen Reich bis zum Sieg der Araber über die Chinesen 754 n. Chr. in West-Turkestan.

Die Türken von Zentralasien, die sich im 11. Jahrhundert in Turkestan, Pentapolis und Hexapolis in chinesiierte und iranisierte Türken, Turanier, teilen, werden, wie wir oben sahen, die Vermittler der Kunst zwischen Orient und Occident, wie später China den mongolischen Herrschern den Zusammenhang mit der Kultur des Abendlandes für ein Jahrtausend (1260 bis 1368) verdankt.[1]) Der halbpersische Teil (nach Cahun p. 190) „à l'occident s'est profondément altérée, a été imprégnée par l'esprit de l'Islam, amalgamé de vieille civilisation iranienne et de compromissions gréco-romaines." Mit dem stetig siegreichen Vordringen der Türken wird in Iran und Transoxanien immer mehr das arabische Element nach Westen verdrängt.

Für die Malerei Irans wird die Regierungszeit des fanatischen türkischen Sunniten Mahmud von Ghazna in Afghanistan (988—1030) keine günstige gewesen sein, trotz aller fürsorglichen Pflege des persischen Geisteslebens. Nach Livre des Rois, übersetzt von Mohl, Vorw. p. 31, hatte allerdings Mahmud für Firdusi ein Zimmer herrichten lassen, mit Wandgemälden geschmückt von Königen und Helden von Iran und Persien, Waffen und allerhand Tieren. Masud, der Sohn von Mahmud, besaß ein geheimes Gemach in dem Pavillon des Bagh-i Adnadi mit obszönen Darstellungen. Mahmud ist aber auch für die Geschichte Indiens von großer Bedeutung, denn von seiner Zeit an ist der größte Teil des nordwestlichen Indiens der islamischen Lehre gewonnen. Von da ab ist der Boden vorbereitet für die spätere islamisch-indische Malkunst. Sassanidische Motive in die altindische Malerei mögen auch die von ihrer eigenen fanatischen Landsleuten während der Araberherrschaft vertriebenen Persern schon im 8. Jahrhundert gebracht haben (Iran. Phil. p. 553).

Der chaotische Zustand zumal im Osten Irans nach dem Tode des türkischen Condottiere läßt den arabisierten Westen wieder die geistige Führung übernehmen. Nizami schildert ihn im Iskendername (Bacher 1840, p. 44): „Trägst du Begehr nach Gold und Silberschalen, so mußt du nach Irak die Schritte lenken; von Rai bis Kharezm und bis Indiens Gauen ist Wüstenei, kein Goldgefäß zu schauen. Bochâra, Khusistan, Gilan, der Kurde, sie alle vier ihr täglich

[1]) Paléologue, l'art chinois p. 71.

Diwe. Farbig auf gelbem Grunde.
Kazwini. 17. Jahrh. Slg. Walter Schulz, Leipzig.

Baum Wakwak, Indisch. 17. Jahrhundert. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Blumenstudien in Blau und Weiß.
18. Jahrh. Slg. W. Schulz, Leipzig.

Digitized by Google

Brot befriedigt. Irak nur ist das Stolze, Herzerfreuende, von dem weithin des Edelmutes Reden tönt." Belohnung erwartet also den Dichter und Künstler nur in Irak. Dazu wird der indische Einfluß so gut wie ausgeschaltet nach der Eroberung der indischen Ghaznawiden-Herrschaft durch die Ghoriden, einer der wilden ostiranischen Gebirgsstämme.

Noch Ende des 12. Jahrhunderts ist im ganzen westlichen islamischen Reiche ein Malstil vorhanden, der schon bei den schiitischen Fatimiden (909—1171) in Ägypten zu finden war, und der auf hellenistischen, ägyptisch-syrischen Anschauungen im engeren oder weiteren Anschluß an Byzanz beruht. Vor dem 12. Jahrhundert sind byzantinische Miniaturen selten, aber die besten übertreffen die westlichen europäischen bedeutend bis zum 13. und 14. Jahrhundert. Bekannt ist ein byzantinisches Malerbuch vom 11. Jahrhundert nach viel älterem Original (Harrison, Byzant. history p. 60).

Das Erbe der Fatimiden treten die Ejnbiden und später die Mamelukensultane an. Westliche und östliche Elemente erscheinen vereint, nämlich einheimisch lokale und eingeführte fremde; ägyptisch-syrische und nordmesopotamische halten irakanisch-persischen das Gleichgewicht (siehe dazu Herzfeld, die Entwicklung der Ornamentik in Irak, Islam 1910, Bd. 1, Heft 1, p. 57), im 2.—3. Jahrhundert d. H. mit nordmesopotamischen oder nordsyrischen, irakanischen, persischen und ägyptischen Elementen.

Nizami (Hammer, schöne Redekünste, p. 119) läßt in seinem Alexanderbuch, im Wettstreit der Gelehrten von Rum und China, über Bildkunst und Malerei vor Alexander dem Großen und dem Khaqan von China, der griechischen Malkunst den Vorrang erteilen. Das ist keine dichterische Willkür, sondern hier spricht sich die Kunstanschauung der damaligen Zeit aus, wobei zu berücksichtigen ist, daß der Dichter im Westen des Kalifenreiches für den Herrscher von Mosul Izz-ed din († 589 n. H. 1193 n. Chr.) sein Epos verfaßte, das er später überarbeitet dem Neffen von Kisil Arslan, dem Atabeg Nusrat-ed din (1191—1210) widmet, dem Pehlewiden von Azerbaidschan. Letztere behanpten sich auch (1136—1225) in Isfahan und Rhey, den alten Kunstzentren.

Aus derselben Zeit stammt das einzige erhaltene Werk islamischer Zellenschmelz-Malerei, die Schale des Ortokiden-Fürsten von Amid und Hisn Kaifa Rukn ed Daule ibn Lokman ibn Ortok (1141—44). In der arabischen Literatur ist von persischer Emailmalerei die Rede, z. B. als der Dichter Abu Nowas zur Zeit von Harun ar Raschid (8. Jahrhundert) singt: „In unserer Mitte kreiste ein Goldbecher, welchen die Künstler Persiens mit verschiedenen Malereien geschmückt hatten" (Lavoix, G. D. B. A. 1875, p. 100). Die auch im mittelalterlichen Europa, z. B. Frankreich und England (14. und 15. Jahrhundert) sehr beliebte Darstellung[1]) der phantastischen Himmelfahrt Alexander des Großen auf der erwähnten Emailschale ist offenbar der hellenistischen Kunst entlehnt. Sie stimmt völlig mit einem byzantinischen Basrelief in Venedig an der St. Markuskirche[2]) überein. Nur die Flügelhaltung der Greifen ist auf der Ortokidenschale sassanidisch, und die Figur des Herrschers in das Orientalische übertragen mit dem fast auf allen keramischen Malereien des 12. und 13. Jahrhunderts zu findenden fürstlichen Kopfschmuck, einer Tiara mit hochstehender Agraffe, wie sie anch auf den Sassanidenmünzen erscheint (Rawlinson, p. 454, z. B. Khosrau I.).

Mit der Zeit tritt immer stärker der *irakanische* oder *mesopotamische* Stil hervor, dessen Kunstregeln die Kalifenresidenz, der Mittelpunkt der islamischen Welt, die Verkörperung der geistigen und geistlichen Einheit mohammedanischer Völker, vorschreibt. Denn in Bagdad

[1]) Abb. Burlington, vol. VI, February 1905.

[2]) Bayet, l'art byzant, p. 190, Fig. 66. Die syr. Fassung des Alexanderromans, 10. Jahrh., wird nach Nöldeke auf pers. Quellen zurückgeführt.

kamen die Künstler Syriens, Ägyptens, Andalusiens, Nordmesopotamiens, Persiens und Transoxaniens zusammen. Es läßt sich daher von einem *Bagdadstil* sprechen, der tonangebend wurde für das ganze Reich. Die Meister zogen dahin, wo klingendes Gold und Ruhm zu holen war. Nach dem Fall der Fatimiden, 1171 n. Chr., kommen die Künstler Ägyptens in Scharen nach Mesopotamien. Im Jahre des Falles der Kalifenstadt 1258 n. Chr. wurden 36 öffentliche Bibliotheken gezählt. Welcher Gestalt sie waren läßt sich aus den Makamen von Ch. Schefer, Paris, erkennen (Martin, Pl. 11). Mukadassi beschreibt sie gerade so bei den Bujiden.

Wie groß die Verbreitung dieses Bagdad-Stiles war, lassen wie alle kunstgewerblichen malerischen Erzeugnisse überhaupt, die impressionistischen Zeichnungen der lüstrierten und glasierten keramischen Gefäße und Fliesen des 12. und 13. Jahrhunderts, so von Fostat (1168 n. Chr. zerstört) in Ägypten, Konia, der Hauptstadt des türkischen Seldschukenstaates (1077 bis 1300), ferner von Sultanabad und Rhages (1221 durch die Mongolen vernichtet, das letztemal 1256 durch Hulagu), der alten Sassanidenstadt, der Rivalin von Bagdad unter dem Kalifen Mansur, erkennen, sowie die wenigen erhaltenen Werke vormongolischer, islamischer Buchmalerei. Von Ägypten gelangt im 12. Jahrhundert die Lüstermalerei vermutlich nach Iran. Sie zeigt im 12.—13. Jahrhundert dort den hellenistischen sassanidischen Stil. Die Gefäßkeramik sonst, z. B. von Bagdad, war im 12. Jahrhundert nicht viel wert. Sa'di sagt Gulistan, p. 265: „Aus Tschinaton stellt man ein Porzellanstück in 40 Jahren her, wie ich gehört. In einem Tag macht man in Bagdad hundert, doch ohne Zweifel kennt ihr beider Wert" (Nesselmann).

Es ist ein und derselbe Typus, der sich in diesen bildlichen Darstellungen kundgibt, dessen charakteristisches Hauptmerkmal der arische Gesichtsausdruck der dargestellten Person ist, gegen den ostasiatischen von Mitte des 13. Jahrhunderts an, und der sich stärker oder schwächer an die Spätantike anlehnt, je nach der geographischen Lage des Entstehungsortes.

Nicht denkbar aber ist die Weiterentwicklung der irakanischen Bagdad-Stilart ohne die Mitwirkung der iranischen Malkunst, wie sie sich in dem geordneten einheitlichen Reiche der Seldschuken, dieser halbchinesischen aus der Bucharei entstammenden türkischen Könige des Westens und Ostens mit dem Schwerpunkte in Iran, herangebildet hat. Vom 10. Jahrhundert an blühte im östlichen Persien eine Schule für Wandmalerei. In Merw besaß ein Greis, Azadeh Serw mit Namen, ein Buch mit den Porträts der Pehlewane (Firdusi, übers. Mohl V, 4, p. 564).

Es ist die von China und Turkestan, wie wir gesehen haben, beeinflußte Malkunst Khorasans und Transoxaniens, die sich an den glänzenden Höfen unter Melek Schah (1072—92), dem Schwiegersohn des oströmischen Kaisers und Khaqans von Samarkand, vor allem in Isfahan und unter Sultan Sindschar, dem Dichterfürsten († 1157), in Merw entfaltet. Togrul III., der Sohn von Alp Arslân, beauftragt 1184 n. Chr. einen Maler von Isfahan (Bibl. nation. suppl. pers. 1314). Sie bringt im Bagdad-Stil neben sassanidischen Motiven eine fremde echt orientalische Note in die hellenistische Auffassung. Mitunter machen sich schon fühlbare Anklänge an die ostasiatische Malerei bemerkbar.

Die Künstler der Seldschukenzeit waren zwar nicht die Erfinder neuer Motive der Ornamentik, aber sie verbesserten sie, gaben ihr feste Formen und Normen für alle Völker Vorderasiens.

Von den türkischen Reiterfürsten wurde der Bagdad-Stil bis nach Kleinasien in den neuen Seldschukenstaat Rum (Ikonium) getragen, wo seine persisch-östliche Eigenart sich der westlich-byzantinischen anpaßt. Bei den Türkvölkern war, wie bereits erwähnt, die Malkunst nach chinesischem Muster hoch entwickelt. Marco Polo (II, p. 356) findet in Catay zwei Tage südlich von Tianfu ein ehemaliges Schloß der Könige der Kiutataren (Altun Khane, Goldkönige 1115 bis 1234) mit einem Saale voll Porträts aller dieser Könige in Gold und vielen Farben gemalt.

Digitized by Google

Wie sich der Stil dieser primitiven Periode in Iran gestaltete, ob völlig oder ziemlich konform mit dem Bagdad-Stil, darüber läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Die mongolische Sturmflut hat gerade diesen Teil der persischen Geschichte in tiefstes Dunkel gehüllt.

Nur über die Kunstverhältnisse in der Provinz Fars der turkmenischen Selghuriden (1148—1264), deren kluge Zurückhaltung und Unterwerfung ihr Land vor Verwüstung bewahrte, ist einiges durch den großen Dichter Sa'di bekannt. In seiner Zeit (1184—1292) etwa vor 1257 n. Chr., dem Entstehungsjahr des Gulistan und Bostan, war in Schiraz der Aiwan, eine Art von Veranda oder Vorhalle mit Fresken von Zinnober und Grünspan ausgemalt. Derjenige des Schahpalastes wies das Bild des grauenvollen Iblis, des Teufels, auf. Auch im oberen Stockwerk, wahrscheinlich im Balakhane, der Balkonhalle, gab es Wandfresken. Die Wände der Bäder schmückte gleichfalls das Bild des Iblis. (C. Philipp, Beiträge. Gulistan VIII, p. 132. G. VI, p. 121. Bostan I, 52, 216/17. B. VII, 399, 391. Auch im Pendnamé des Ferid ed din Attar p. 60. Sacy, Paris 1819. Gulistan, Constant. 1876. Defrémery, Paris 1858.)

Diese Teufels-Darstellung ist höchst auffallend in einer islamischen Provinz. Heute wäre das Bild des Scheitan[1]) oder Iblis an dem Hause eines gläubigen Herrschers undenkbar, höchstens eines Diws, der sich häufig über den Stadttoren befindet, im Kampfe mit Rustem. Selbst das Wort Scheitan auszusprechen scheut sich der Moslim. Also mohammedanisch kann das Teufelsbild am Schahpalast nicht sein, und es käme nur der manichäische oder buddhistisch-chinesische Einfluß in Betracht. Daß die Gestalt des Teufels der Phantasie der Manichäer entstammt und auch in die christliche Ikonologie überging, ist bekannt. In den Vorstellungen der Jeziden, der Teufelsanbeter, in Persien sind noch heutzutage Spuren des Manichäismus zu finden (Spiro, les Yezidi ou les adorateurs du Diable, Neuchâtel 1900; ebenso Menant, les Yezidiz, Paris 1892). Übrigens werden unter Mutawakil (9. Jahrhundert) die Juden und Christen gezwungen, das Bild von Teufeln oder Dämonen über ihren Haustüren zu führen (Browne, p. 344; Marco Polo, p. 157). Näher liegt bei dem türkischen Ursprung der Selghuridenfürsten die Annahme huddhistischer oder chinesischer Wandfresken. An den buddhistisch-lamaistischen Tempeln war der Dämon etwas Häufiges. So gewahrten die Gesandten von Schah Rukh im Jahre 1420 in Khamil, dessen Bevölkerung zur Zeit Marco Polos im 13. Jahrhundert uigurisch war, an den Wänden eines Tempels neben einer prachtvollen Moschee große und kleine Götzenhilder von bewundernswerter Form gemalt. Über der Tür aber war der Kampf zweier Dämonen dargestellt.

Gepflegt wurde die Malerei weiter an den Höfen der Khwarezm-Schahe, welche das Erbe der Seldschuken antraten, und der Schirwanfürsten persischen Ursprungs, vielleicht auch in dem blühenden Kirman. Um 1200 n. Chr. stickten die Damen dort auf Seide in allen Farben Tiere, Vögel, Bäume, Blumen und Bilder aller Art für Zelte, Kissen und Decken (Marco Polo I, p. 73). Vor allem jedenfalls in Bochara, der ersten Stadt Persiens im 13. Jahrhundert (Marco Polo I, p. 9).

Ein vernichtender Orkan machte dem allen scheinbar ein Ende.

---

[1]) Die zoroastrische Lehre kennt Angra Mainyo, den bösen Geist, oder Ahriman, den Scheitan, mit klotzartigem Eidechsenkörper, den Mara der buddh. Schriften, aber was sollte sein Bild am Bade und Palast? Iran. Phil. III, p. 627, 652. Übrigens gab es Zoroastrer noch viele zur Zeit Sa'dis. Er nennt sie asal-i dukté, die aus Honig Gemalten, nach der gelben Kleidung, die sie tragen mußten. Iran. Phil. p. 452. Flügel, Mani p. 86.

Digitized by Google

Kapitel VIII.

Kunstperioden und Kunstzentren.

Mit dem Einfall der mongolischen Horden unter Dschenghis Khan 1220 n. Chr. und der späteren Plünderung Bagdads, 1258 n. Chr., durch dessen Enkel Hulagu (1258—1265), „der schrecklichsten Katastrophe, die je über eine vielhundertjährige, blühende Zivilisation hereingebrochen ist" (Müller, Islam II, p. 235), wird die Brücke von Ost nach West abgebrochen, das Perser- vom Arabertum für immer losgetrennt, werden die alten westlichen Kunsttraditionen verlassen und durch neue Ideale ersetzt. In Transoxanien folgt auf den letzten Seldschuken Sultan Sindschar (1162) Jeke, ein chinesischer Ex-Akademist als Gurkhan, wie dereinst im 12. Jahrhundert ein Türke Groß-Khan in China geworden war.

Haben die eindringenden, fremden Rassen die alte Geisteskultur Irans immer mehr durchsetzt, und diente die uigurische Kultur diesen zuerst als Muster, so wird die chinesische Kultur und Kunst, schon lange vorher von weitem bewundert und geschätzt, jetzt durch die Mongolen übermittelt, die, je mehr sie auch in China vordringen, selbst zu Chinesen werden, von nun an unumstritten allein vorbildlich für Persien bis in das 17., ja 18. Jahrhundert hinein. Dschami läßt noch im 15. Jahrhundert in Jusuf und Suleikha zur Verführung des keuschen Jünglings die Wände der Frauengemächer von chinesischen Künstlern mit Bildern schmücken, wie es damals allgemein üblich war.

Für die persische Malkunst wird somit die Herrschaft der Mongolen mit der Dynastie der Ilchane (1265—1349) zum Segen und zur Quelle neuer Kraftentfaltung. Sie macht gewissermaßen die Maler Irans frei und unabhängig vom religiösen Fanatismus und dem Zentrum aller geistigen Tyrannei, Bagdad, und weckt in engster Anlehnung an Chinas Kunst wieder den Sinn für Natur in Iran.

Der tastende Bagdad-Stil aber mit seiner engen Anlehnung an die Spätantike, die hellenistisch-byzantinische und persische Malkunst, schien am Ende seiner Entwicklung zu sein, wie sein Vorbild in Byzanz schon im Jahre 1000 etwa. Nur Althergebrachtes konnte er immer und immer wieder in stereotyper Form geben, das zeigen die wenigen vormongolischen illuminierten Handschriften aus Syrien und Mesopotamien, zum Teil auch die Gefäß- und Fliesenmalereien von Konia, Rhey und Sultanabad. Rhey, einst die Residenz von Togrul, erholt sich wieder unter Ghazan Khan (1295—1304). Der Seldschukenstil lebt dort teilweise fort.

Was die Künstler des Seldschukenreiches geleistet, kann die Iraner nicht befriedigt haben, das verrät die ungestüme Sehnsucht, die sich in der Bewunderung chinesischer Malerei kundgibt, deren Vollendung die eigenen Meister nicht erreichen können. Es sind die Werke persischer Malkunst dagegen in China sicher gering bewertet worden. Denn während die chinesische Kunst in der Keramik, Textil- und Metallkunst vom 13. Jahrhundert ab unverkennbar persische Einflüsse zeigt, ist auch nicht das Geringste in der Malerei zu bemerken.

Wenn gesagt worden ist, daß das Kulturleben des Orients durch den Mongolensturm dermaßen ins Herz getroffen war, daß es seither niemals in seinem alten Glanze erstand, sondern im Epigonentume verknöcherte, so trifft dies wohl für die Kunst des zerstörten Kalifenreiches

Digitized by Google

zu, für Iran keineswegs. Und während die Malerei, wenigstens was die figürliche Darstellung anbetrifft, im Westen des islamischen Reiches, wie in Ägypten unter den Mameluken, zwar noch kurze Zeit andauert, aber bald hinsiecht und schließlich völlig der Ornamentik weicht, nimmt mit dem Falle Bagdad erst die persisch-islamische Buchmalerei ihren eigentlichen Anfang und entwickelt sich zu einer Blüte, die ohne den Einfluß Chinas nicht denkbar wäre.

Schon eine ungeheure äußere Umwälzung trifft die persischen Künstler und Handwerker[1]). Hin und her geworfen in den Kriegsstürmen, werden sie zu Tausenden, abgesehen von der üblichen orientalischen Übertreibung, nach dem Osten entführt in Massen, wie dies nur im Orient möglich war. Nach Abul Ghazi (p. 117—119) von Samarkand 30 000, von Urgendsch 100 000 Familien. Bis nach Karakorum, China und Sibirien werden sie zum Teil entführt, um für Dschenghis[2]) zu arbeiten (Cahun, p. 288). In Scharen fliehen sie vor dem andrängenden Unheil nach dem Westen in das neugegründete Seldschukenreich von Ikonium. Es werden Kunstschulen aufgehoben und nach anderen weit abgelegenen Gegenden verpflanzt.

Im Herzen der Mongolei, in Karakorum, der einstigen türkischen Hauptstadt der christlichen Kerait, jetzt zwei- bis dreimal im Jahr Residenz von Temudschin und seinen Nachfolgern, durch persische und chinesische Meister neu erbaut, entwickelt sich ein reger internationaler Verkehr. Die Ilchane nehmen sich die Seldschuken zum Vorbild. Da gibt es Nestorianer mit Bildern der Jungfrau Maria, von Franken sind da Venezianer, Deutsche, Engländer, ein französischer Goldschmied Guillaume Boucher, Gesandte des Papstes, ferner Moslims von Indien und Araber von Bagdad, persisch-armenische Kaufleute und buddhistische Priester mit indischer Kultur (Marco Polo I, p. 172; Cahun, p. 384).

Im eigentlichen Iran scheint jede künstlerische Regung zuerst erstorben zu sein. Seine Künstler befinden sich im Starrkrampf. Losgelöst von dem geistigen Zentrum Bagdad, scheint ihre Phantasie erloschen, eine bei Moslims in der Fremde oft beobachtete Erscheinung. Die hohen Schulen und Bibliotheken von Samarkand, Bochara, Merw und schließlich Bagdad mit ihren herrlichen Vorbildern sind in Flammen aufgegangen. Die Bücher der Bibliotheken wurden in den Tigris geworfen (Hammer, schöne Redek., p. 139). Sarah, zwischen Rhey und Hamadan, wo eine der größten Bibliotheken, nach Jakût, wird 1220 zerstört. Khorasan, die Stätte des Wissens, der Kunst, die Heimat der Gelehrten und Künstler, liegt öde und wüst, wie dereinst Deutschland nach dem 30jährigen Kriege. Und nur noch im mittleren Iran lebt die alte Kultur ziemlich unversehrt fort. „Alles, was es in diesem Lande von wissenschaftlich gebildeten Männern gab," so schreibt ein Schriftsteller am Hofe des Groß-Khans Mangu (1252), „ist durch das Schwert umgekommen; die aus dem Nichts hervorgetauchten Geschöpfe, welche sie ersetzt haben, bekümmern sich nur um Sprache und Schrift der Uiguren" (Müller, Islam II, p. 232/33). Und weiter: „Was in solcher Zeit, welche das Hungerjahr des Wissens und der Tugend, der Markttag der Unwissenheit und Verderbtheit ist, wo alles Edle herabgesetzt, alles Gemeine bevorzugt wird, Wissenschaft und Kunst für Aufmunterung finden, kann man sich denken."

Von den Uiguren empfingen die Mongolen anfangs ihre Kultur, ehe sie durch die chinesische ersetzt wurde. Von ihnen entlehnten sie die Schrift. Nach Abul Ghazi, p. 42, waren diese Türken die Rechnungsführer und Diwanchefs in Mavarannahar, Khorasan und Irak, ebenso in Khatai zur Zeit der Regierung von Dschenghis' Söhnen. Okdai Khan (1246), der Nachfolger von Temudschin setzte in Khorasan, Mazanderan und Ghilan einen Uiguren, Kurghaz mit Namen, als Rechnungsführer ein.

[1]) Blochet hat auf die Beweglichkeit der Beamten schon im Kalifenreich aufmerksam gemacht, die von einer Grenze zur anderen versetzt wurden (Peintures, p. 17, Revue archéol. 1907).

[2]) In China herrscht zu dieser Zeit die Sungdynastie (960—1278).

Digitized by Google

Auf die Uiguren sind wahrscheinlich auch, neben chinesischen Arbeiten, die ersten primitiven Versuche der Buchmalerei zurückzuführen, ziemlich rohe, in monochromer Manier getuschte, hie und da mit Farbflecken auch bunt getönte Umrißzeichnungen des 13. Jahrhunderts etwa, im Anschluß an die Freskomalerei Transoxaniens, die unter den mongolischen Herrschern noch unter Ghazan Khan weiter blüht (cfr. d'Ohsson, Histoire des Mongols).

Noch wagen die persischen Künstler nicht, in dem Dienste der neuen unheimlichen Gewaltmenschen zu arbeiten, zumal in Konkurrenz mit Chinas großen Meistern. Außerdem zeigen sich die Mongolenfürsten allen anderen Kulten wohl zugänglich[1]), dem Moslim aber gegenüber eher feindlich. Kubilai Khan huldigt dem Lamaismus neben dem Buddhismus.

Mit Freuden werden die Hulagiden als Buddhisten Schutzherren der Malkunst. Bei ihrem religiösem Indifferentismus kennen sie später auch als Muselmanen keinen Fanatismus, aber das künstlerische Verständnis dieser Assyrer des Mittelalters und Söhne der Steppe mag im Anfang kein allzu großes gewesen sein.

Es bedurfte längerer Zeit, etwa bis über Arghun und Ghazan Khan (1295—1304) hinaus, ehe sich die *Ilchane* die alte landsässige Kunst und Kultur der Besiegten zu eigen machten. Währenddessen halten sie sich an die alles beherrschende Kunst Chinas. So nimmt (nach Helmolt II, p. 169) Dschenghis zum Minister des Inneren einen Tungusen Ili Tschattsi, der chinesische Kultur einführen soll. Derselbe sammelt Urkunden und Schriften. Unter Hulagu kamen, nach Raschid ed Din, zahlreiche illustrierte Bücher und Maler von China nach Iran. In einer Geschichte der Mongolen läßt der Autor eine chinesische Darstellung vom Palais Kubilais in Daidn kopieren. Okdai Khan bringt Maler und Architekten von Khatai mit. Sie kommen von dort für Hulagu, Ghazan und Oldschaitu. In ihrer Sucht nach Neuem aber sind die Herrscher der uigurischen Versuche und chinesischen Gemälde bald müde, sie suchen daher die Maler der Abbasidenschule, zu denen sich vor 87 Jahren, nach dem Sturz der Fatimiden, die Künstler Kairos gesellt hatten, an sich zu ziehen. Es spricht für die Kraft und die zähe Lebensfähigkeit des persischen Volkstumes, daß es nicht völlig der allerdings nicht plötzlich über sie gekommenen chinesischen Kultur und Kunst unterlag, trotz aller Bereitwilligkeit, in Anerkennung ihrer Meisterschaft, dieselbe anzunehmen.

Es kam obendrein iranischer Kunst der Umstand zustatten, daß das Reich der Ilchane, vom Westen durch die Türkenstämme der Kiptschak, im Osten von China durch die sehr früh schon islamischen Tschagataï voller Eigenart, welche die alten Kulturstätten Ferghana, Transoxanien, Balkh, das traditionsreiche Tarimbecken, Ghazna und Sedschestan inne hatten, getrennt, somit auf sich selbst angewiesen war. Die Trennung ist vollständig zur Mingzeit, 1368—1628.

Zum Glück gab es noch Vorbilder, denn nicht alle Werke der Buchmalerei waren in Iran zerstört, abgesehen von denjenigen in türkischem Besitz. So befanden sich in der Bibliothek Hulagus zu Maragha Bücher aller eroberten und beherrschten Länder[2]). In erster Hinsicht, bei der Vorliebe des Herrschers für Astronomie, neben Alchemie wohl solche der Sternkunde (Hammer, Schöne Redekünste p. 138). In Alamut, der Burg der Assassinen, rettet Dschuweini kostbare Werke. Unter Hulagu soll übrigens nach Raschid die Fayence von Kaschan nach chinesischem Vorbild erfunden sein, „la terre composée suivant les principes de la science" (Cahun, p. 430). Ghazan Khan baut in Täbriz einen Palast für Büchereien (Lycklama II, p. 64).

[1]) Hulagus Gattin, Dokuz Khatum, ist Christin. Unter ihr blühen christl. Gemeinden, Cahun, p. 390. Übrigens sei hier erwähnt, daß der Rosenkranz, den die Moslims ebenfalls führen, aus dem brahmanischen Siwaismus oder dem Buddhismus stammt, von dem Lamaismus kommt er in die kathol. Kirche, wo auch Buddha, als Josaphat-Bodhisattwa, als Heiliger verehrt wird. Nach anderen lernten die Kreuzfahrer den Rosenkranz 1221 n. Chr. von den Mohammedanern kennen.

[2]) Von Bagdad, Damaskus, Mosul und Khorasan. Die Initiative gab Monkké Khaqan, der kaiserl. Bruder Hulagus.

Digitized by Google

Byzanz und der Einfluß seiner Malkunst ist jetzt zu fern. Beziehungen mögen nur noch die Nestorianer aufrecht erhalten haben, die, wie unter Gojuk Khan von zwei christlichen Ministern, mit Vorliebe gerufen werden. Der mongolische Diwan war nach Raschid ed Din zusammengesetzt aus Tadschik, Persern, Khatais oder Chinesen, Uiguren und Arkaûn, d. h. syrisch-tatarischen Nestorianerchristen (Marco Polo I, p. 215). Unter Akaba (1265—82), dessen Gattin die Tochter des hyzantinischen Kaisers Michael Palaeologus war, hat die byzantinische Miniaturmalerei wahrscheinlich nur noch ganz geringen Einfluß auf die persische.

In Täbriz, der Sommerresidenz der Ilchane bis 1310, und Maragha, ferner in Bagdad, dem Winteraufenthalte des Hofes bis Ghazan, weiterhin in Sultanié[1]) unter Oldschaïtu, oder als schiitischer Mohammedaner Mohammed Ali Khoda-bendé (1305—16) genannt, der die besten Künstler seines Reiches, hauptsächlich von Bagdad, zur Erbauung der neuen Hauptstadt 1307 zusammenruft, sind die Kunstzentren des neuen persischen Malstils zu sehen.

Mittlerweile nämlich haben die persischen Künstler ihre scheue Zurückhaltung aufgegeben und versucht, den ihnen neuen chinesisch-mongolischen Stil auf ein höheres Niveau zu heben, ihren alten Traditionen gemäß. Dazu aber mußten sie, mit Beibehaltung ihrer seldschukischen Ornamentik, ihre figürlichen Darstellungen im mongolisch-chinesischen Sinne gestalten, um die Auftraggeber zu befriedigen. Sie schöpfen aus dem Schatz überkommener Typen und wandeln sie im Sinne der Eroberer unter neuen fremden Kunstanschauungen um.

Von nun an tritt an die Stelle des arischen Gesichtsausdruckes alten Stiles der ostasiatische des neuen, paßt sich die Auffassung der Buchmalerei, denn nur diese kann in Betracht kommen, da wir keine Tafel- oder Wandmalerei kennen, völlig den Kunstregeln Ostasiens an.

Wahrscheinlich ging diese neue Malart, dieser Kompromiß von persischer und chinesisch-türkischer Auffassung, von dem immer mächtiger sich entfaltenden Farsistan aus, wohin nach Schiraz sich die Flüchtlinge von Transoxanien, Bochara, Samarkand und Bagdad an den Hof des Atabegen, der sich Hulagu klugerweise unterwirft, geflüchtet hatten. Dasselbe geschah bei den turkmenischen Selghuridenfürsten. (An ihre Stelle treten später die Mozafferiden, von 1313 an.)

Nach dem Sturz der Selghuriden 1264 mögen sich die Künstler wieder nördlich gewandt haben, um ihr Glück in den Residenzen der Ilchane zu versuchen. Auch von dem seldschukischen Ikonium, wo iranische Kultur noch blüht, kehren sie allmählich zurück. 1277 dringt Sultan Baibar von Ägypten dort ein. Abaka, der Ilchan, schleppt viele Einwohner fort in Sklaverei. In Ikonium hatte sich der allerdings stark von Byzanz beeinflußte alte Stil erhalten. Es ist dieselbe Erscheinung wie dereinst bei den kleinen Dynastien Mesopotamiens, wo sich die antike Kunst länger bewahrt hat als in anderen Ländern, wie die Münzen bezeugen. Auch die Seldschukenfürsten Izzeddin und Rukneddin haben auf jeden Widerstand verzichtet. Izzeddin ging sogar so weit in seiner Speichelleckerei, daß er Hulagu ein Paar kostbare Pantoffeln verehrte, deren Sohlen sein Porträt eingestickt zeigten (Müller, Islam II, p. 241).

Der Name Bagdad übt immer noch den alten Zauber aus; wenn auch halb in Trümmern, so lockt doch die alte Kalifenstadt die Künstler wieder an sich.

Es ist wohl kein Zufall, daß der große Hasan, der Begründer des mongolischen Fürstengeschlechtes der Dschelaïriden oder Ilkane in Bagdad (1341—1410), lange Statthalter für die Ilchane in Kleinasien war. Sein kunstbeflissenes Haus, Oweis und dessen Sohn Ahmed, hat stets die Kalligraphie und Buchmalerei gepflegt.

Von Bagdad lernt *Täbriz* in Azerbaidschan, ebenfalls im Besitze der Ilchane und ein Hauptzentrum in Zukunft für die Buchmalerei, vor allem die Ornamentik.

---

[1]) 1290 von Arghun gegründet. 1316 teilweise verlassen. 1385 durch Timur zerstört. 1405 wieder blühend. nach Clavijo.

Digitized by Google

Die Malkunst Irans ist immer eine höfische, niemals eine wirklich populäre gewesen; kein Wunder, daß sie je nach den Siegen oder Niederlagen der Herrscher sich hierhin und dorthin wendet, an einem Orte plötzlich auftaucht oder verschwindet, wo sie eben noch in höchster Blüte stand. Gerade die persische Malerei ging, gleich der Dichtkunst, wie in keinem anderen Lande der Welt nach Geld, und die Herrscher zögerten nicht, sich dieser Requisiten in verschwenderischer Weise zu bedienen zur Verherrlichung ihrer Person und ihres Hofes. Allerdings hat die Herrschergunst niemals buchstäblich den Malern das Maul gestopft, wie den Dichtern und Schönschreibern.

Seit Sultan Abu Said (1317—35), der wieder Sunnite wird, erlebt die persisch-mongolische Malschule ihre Blüteperiode. Sein Reich erstreckt sich von Merw bis Ninive, im Süden vom persischen Golf bis zum Kaukasus im Norden. Der iranische Geist hat über die gewalttätigen Eroberer und fremde Einflüsse gesiegt. Persien ist von nun ab wieder völlig islamisiert. Die letzten Lamabuddhisten haben das Land verlassen (Cahun, p. 436).

Mit den neuen Kriegsstürmen, nach dem Verfall des Mongolenreiches, beginnt auch für die Künstler wieder die Stunde des unfreiwilligen und freiwilligen Landwechsels.

Daß zu des großen Temurlan Zeit (1336—1405) (nach Scheref ed din 736/1335—807/1405, gekrönt 771/1369) zwei Malschulen im Reiche existieren, die voneinander getrennt schaffen, läßt sich aus der Geschichte Timurs von Scheref ed din entnehmen. Dort ist im Bericht (III, p. 410 und II, p. 414 und 471) über den Bau des Palastes Bagh-i-schemal 1407, im Garten nördlich von Samarkand, für die Prinzessin Beghisi Sultan, die Tochter des Mongolenfürsten Mirza Miran Schah, von Architekten aus Persien, nämlich Schiraz und Täbriz, auch aus Herat (II, p. 414 und 471) und Bagdad[1]), die Rede und dann heißt es: „Les murailles furent peintes à fresque avec tant d'art et d'industrie par les plus savants peintres venus de Perse et de Bagdad, que les ouvrages d'Artenc Mani, dont Timur conservait chèrement plusieurs tableaux dans son cabinet de curiosité, étaient moins beaux que ces peintures, et plusieurs voyageurs s'écrièrent en les voyant, que le Neghiar Cane, c'est le nom de l'incomparable palais de la Chine (dont la magnificence a tourné en proverbe dans le monde), était peu de choses en comparaison de Baghi Chemal."

Danach hatten sich also die manichäischen Malereien und die Erinnerung an sie in Transoxanien erhalten. Daß die Maler der beiden Irak herbeigerufen wurden, liegt, abgesehen von der rhetorischen Übertreibung des Autors und seiner Mißachtung des Ungläubigen, wohl auch daran, daß in Samarkand damals noch wenig von Kunst und Handwerk zu finden war.

Jedenfalls muß es auffallen, daß Timur nicht einheimische Künstler oder Handwerker wählte, wenn sie vorhanden oder den westlichen ebenbürtig waren, wenigstens was die Großmalerei anbetrifft. Zum Empfang des Schah Rukh in Samarkand kommen fremde Handwerker zur Ausschmückung der Stadt (Scheref ed din III, p. 238). Man müßte höchstens auch damals schon, wie heute in der Regel, das neue Fremdartige für das Bessere gehalten haben. Näher lag es allerdings, chinesische Maler zu beschäftigen, deren große Fertigkeit zu dieser Zeit gerade gerühmt wird. Marco Polo (I, p. 225 und 218) schildert das Palais in Khanbaligh (Peking), die Winterresidenz von Kubilai, mit seinen Malwundern folgendermaßen: „Les murs de palais et les chambres sont toutes couvertes d'or et d'argent. Encore y a pourtraits: dragons, bestes, oiseaux, chevaliers et ymages et de plusieurs autres générations de choses. Et la couverture est ainsi faite, si que il n'y a autre chose que or et argent et peinture. Les trez de la couverture

[1]) Sultan Ahmeds Paläste in Bagdad blieben verschont oder wurden wieder aufgebaut, denn Timur amüsiert sich in ihnen (Scheref ed din VI, Kap. III, p. 237). Es kommen auch aus Damaskus (II, p. 179) Künstler, Bildhauer aus Indien, Töpfer aus Hamadan, Stuckarbeiter aus Isfahan (Gurlitt I, p. 639).

Digitized by Google

si sont tous de couleurs vermeille et jaune et vert et bleu et d'autres couleurs. Et tout envernissé!" Und I, p. 257 das Sommerpalais in Schangdu, in der Mongolei: „Les chambres sont toutes peintes à or dedans, à ymages et à figures de bestes et d'oiseaux et d'autres et de fleurs de plusieurs manières si bien et si sotilment que c'est un delit et une merveille à veoir." Bei der jährlichen großen buddhistischen Feier bediente man sich unter Kubilai illuminierter Sanskritbücher mit Goldlettern. Es sprachen gegen China politische Gründe und der Haß, den der Taragai-Sohn, der Türke dem chinesischen Kaiser entgegentrug, gegen den er bereits Eroberungszüge plante.

Trotzdem den großen Eroberer sein Lebenlang Kriegszüge und Eroberungen in Anspruch nahmen, so muß seine echt türkische Vorliebe[1]) für die Malerei doch groß gewesen sein, denn er ließ sich, die ganze königliche Familie und seine Generale malen und die Schlösser mit diesen Gemälden durch einen Bagdader Künstler schmücken (Lavoix, p. 434). Die Kunstzentrale verschiebt sich von nun an von West nach Ost; Samarkand tritt an die Stelle der Tigrismetropole.

Während der persisch-mongolische Malstil in Azerbaidschan, Medien und Fars bis in das 16. Jahrhundert hinein sich erhält — in der Turkomanenperiode der Kara Kojunlu[2]) und Ak Kojunlu, der Schwarz- und Weißlämmer in Täbriz und Kazwin, den Hauptstädten, besonders in der Isfahaner Schule zur Zeit des Dschehan Schah (1437—68), des Erbauers der blauen Moschee in Täbriz, mit deutlich erkennbarem türkischen Einschlag — bildeten sich in Schirwan in Schamajije, zumal gegen Ende des 15. Jahrhunderts, vor allem aber unter Schah Rukh (1405—35) in Herat, vielleicht auch in Merw, in Khorasan und später in Transoxanien, in Samarkand und Bochara, Kunstzentren, die mit den westlichen Mutterschulen von Bagdad und Täbriz das Meiste gemeinsam haben, sich aber doch gewissermaßen selbständig entwickeln, und zwar in einem Stile, den man den tatarisch-chinesischen nennen kann, den alten Traditionen der früheren Turkestanschule gemäß.

Mit Timur beginnt der wachsende Einfluß des Türkischen über das Persische in der Sprache und wahrscheinlich auch in der Kunst. Nach 1450 n. Chr. wird das nestorianische Alphabet abgeschafft, und die arabisch-persische Schrift bei den Türken eingeführt.

Unter den *Timuriden* sind hierauf die Beziehungen zu China und seiner Kunst wieder bedeutend reger. Schah Rukh sendet einen persischen Maler, mit der Gesandtschaft des Jahres 1420, an den Hof von Peking. Sein Sohn Ulugh Beg (1447—49) in Transoxanien läßt Architekten aus dem Reich der Mitte kommen, einen Porzellanturm bauen, und sicher haben bei den von ihm bestellten astronomischen Tafeln Maler dort die Hand im Spiele gehabt, allerdings nach den in Iran einheimischen alten Vorbildern, wie sie Hulagu in Maragha bewahrte.

Tastete die persisch-mongolische Malschule von Täbriz und Isfahan[3]) oder Schiras, der damaligen Hauptstadt Irans, noch unsicher nach nationalem Ausdruck, so gelingt dieser den Künstlern des neu erbauten *Herat*, wo nach Timurs Tode Schah Rukh seine Residenz aufschlägt. Unter den timuridischen Bibliophilen und Mäcenen wird die Buchmalerei, wie das Kunstgewerbe überhaupt, zu einem Höhepunkt geführt, von geläutertstem Geschmack und erlesenster Kunst, der auch nicht von der glänzenden Sefawizeit übertroffen worden ist, ja vielleicht überhaupt nicht wieder erreicht wurde.

Trotz der vielen chinesischen Elemente und Motive muten die Malereien dieses goldenen

[1]) Er stammt aus dem Tatarenstamme Barlas.

[2]) Diese mit Osmanen und Mameluken verbündet gegen die Weißlämmer, im Bund mit den Timuriden, auch Besitzer von Bagdad.

[3]) Bagdad war 1401 abermals zerstört.

Zeitalters für die persische Pinselkunst doch viel nationaler an, als die ihrer Vorgänger im Reiche der Mongolen, trotz aller Steifheit in der figurlichen Zeichnung.

Von größter Bedeutung für die Geschichte persischer Buchmalerei ist ein anderer Sohn des kunstsinnigen Schah Rukh, nämlich der hochbegabte Prinz Baisonghur, der in der Blüte seiner Jahre 1433, vor seinem Vater, im weißen Garten von Herat stirbt, nach anderen in Asterabad, wo er als Gouverneur eine berühmte Bibliothek besitzt. Er ist der hohe Mäcen, dem der große Aufschwung zu danken ist, den die neue persische Buchkunst genommen hat. Nicht nur begeisterter Bibliophile, sondern auch Mann der Tat, ist er zugleich der Begründer einer Malerakademie in Herat, unter der Mitwirkung von 40 hervorragenden Meistern aller Gegenden Groß-Irans. Sie diktieren die Regeln und Gesetze für Kalligraphie und Miniaturmalerei und wirken zugleich durch Beispiele vorbildlich. Zahlreich sind die Werke, welche von dieser Akademie ausgehen.

Den letzten Schliff aber erhält der Timuridenstil von Herat unter der Regierung des Urenkels von Timur, des Dichterfürsten Sultan Husein Baikara (878—912/1469—1506) des Sohnes von Abu Said, unter Beihilfe des Vezires, Kunstförderers und Dichters Mir Ali Schir.

Von dieser Zeitperiode an liegt die Geschichte persischer Miniaturmalerei klarer vor uns, und eine reiche Fülle von trefflichen Originalwerken steht zur Verfügung.

Zu den Fürsten der Usbeghen, den osttürkischen Schaibaniden, Nachkommen von Dschudschi, einem Sohne von Dschenghis Khan, hauptsächlich unter Mohammed Schaibani, an dessen Hof der Kalligraph Mir Ali Madschnun lebt (1505 etwa, zuletzt 1512), Herren von Transoxanien und Ferghana, mit den Städten Bochara, Samarkand und Urgendsch, gelangt dieser Stil vielleicht durch die Beziehungen zu dem Timuriden Abu Said, der sich zu ihnen flüchtet, sicher aber nach der Eroberung und Plünderung von Herat, im Jahre 1507, durch Fortführung der Maler. Die Blüteperiode dauert etwa bis Sultan Nauruz Ahmed († 1556). Ihr Ende findet sie ungefähr im Jahre 1597 n. Chr., wo die Schaibaniden von den unzivilisierten Astrachaniden beseitigt werden, und das Ende aller persischen und türkischen Kultur für Transoxanien überhaupt gekommen ist.

In dieser ostpersischen Schule des 16. Jahrhunderts sticht die alte vornehme timuridische Stilart gegen die geschäftliche Unruhe der westpersischen vorteilhaft ab (Blochet, les écoles, p. 24/25).

Nach Indien wird der Turkestanstil verpflanzt durch den letzten tapferen Recken dieses Herrscherhauses Baber II. († 1530), eines Sohnes von Omar Scheich von Ferghana und Stammvaters der indischen Großmoguls. Aus den Besitzungen seines Hauses in Transoxanien vertrieben, hatte sich Baber in Kabul 1505 und Delhi 1526 festgesetzt. Ein feinsinniger Kunstkenner, sammelt er, wie später seine Nachfolger, in erster Linie Humajun, illuminierte Werke seiner einstigen Heimat Turkestan und Persien und ruft deren Künstler zu sich. Sein Urteil über die Malerei findet sich in den Memoiren. Im östlichen Transoxanien oder im nordwestlichen Indien entsteht ein eigentümlicher Mischstil, die indopersische Malerei, wie sie gewöhnlich genannt wird. Nicht zu vergessen ist bei ihrer Entwicklung später der europäische Einfluß. Das zeigt uns ein Akbarnamé. Wir sehen dort Humajun, Akbars Vorgänger (1530—56), in einem Diwan sitzen, der mit Wandfresken von fränkischer Hand oder Art geschmückt ist (vgl. Martin, painting Pl. 183), fränkische Reiter und Gebäude in figürlicher Staffage nach fränkischer Manier. Die Fresken in Fathpur-Sikri waren die ersten in indopersischer Manier, von 1570 etwa. Für die Bibliothek Akbars wurde zu gleicher Zeit der Ramajana in Mogulstilart, neben anderen Werken, illuminiert.

Chinesische Art mit persischem Geist so zu durchtränken, daß ihre Schöpfungen rein per-

sisch anmuten, das gelang den Malern Irans erst unter der prachtliebenden einheimischen Dynastie der *Sefawiden* (1497—1732).

Es ist ja von jeher Irans Stärke gewesen, Fremdes aufzunehmen und es dann so zu gestalten, daß es wie eigenes, Autochthones erscheint.

Unter Ismael Schah (1502—24), der Khorasan mit Herat 1510 erobert, wird nach uralter orientalischer Sitte durch die Fortführung ausgezeichneter Künstler der östlichen Malschule, an ihrer Spitze der große Meister Behzad, die westlich-iranomongolische in bedeutendem Maße beeinflußt.

Aus der Verschmelzung beider Malarten geht der Malstil der Sefawi-Epoche hervor. Immer mehr wird in der Folgezeit das national-persische Element betont, je glänzender sich der Hof der Perserkönige gestaltet. In der Residenz Täbriz (seit 1507), später Kazwin, zumal unter Schah Tamasp (1524—76) entwickelt sich ein reges Künstlerleben, erreicht die Miniaturmalerei ihren zweiten Höhepunkt. Von nun an geht es wieder bergab. Unter Abbas dem Großen, seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts, in Isfahan, der neuen Hauptstadt, melden sich schon Zeichen des Verfalles.

Trotzdem hat es den Anschein, als gelänge es der Groß- und Kleinmalerei im ganzen Lande populär zu werden, soweit dies in einem islamischen, von fanatischen Priestern geleiteten Staate überhaupt möglich war.

Stärker bildet sich die gezeichnete Einzelminiatur aus, losgelöst von der Buchmalerei, ähnlich der indischen oder japanischen. Das Einzelbild beherrscht dann fast völlig die Malkunst des 17. Jahrhunderts. Daneben wird auch in der Lackmalerei ein hoher Grad von Kunstfertigkeit erreicht. Die Buchmalerei fällt dagegen erschreckend schnell der Verwilderung anheim. Dieselbe wird schematisch und stereotyp ohne Akzent und Kraft, eine Erstarrung von traditionellen Formen tritt ein, über die selbst eine große Virtuosität nicht hinwegzutäuschen vermag. Die Farbenkunst, die Harmonie der dünnen und schwachen Farbentöne, versagt immer mehr, wie dies auch in den Seidenteppichen jener Zeit zutage tritt. In der Bibliothek der Sefawiden in Ardebil, welche die Russen im Kriege mit Persien entführten, sind die Bücher freilich noch sehr reich und kostbar ausgestattet, aber der Inhalt ist weniger bedeutend (Petersb. Journal 1829, Nr. 138; Asiat. Jour. Nouv. Ser. Vol. II, 1836, p. 78; Iran. Phil., p. 586).

Der europäische Einfluß, genährt durch den Aufenthalt zahlreicher Franken an dem gastfreien, prunkvollen Hofe der Sefawifürsten wirkt verderblich auf das naiv künstlerische Gefühl des persischen Malers. Europäische Ölgemälde werden von armenischen Kaufleuten in das Land gebracht zu profanen und kirchlichen Zwecken[1]). Nach armenischer Überlieferung hat Johannes, der Erleuchter der Welt, im Verein mit italienischen Künstlern die Kirchenfresken in Dschulfa geschaffen. Die Legende weist sie Azer aus Indien zu (?). — Skizzen der Bilder vom Sexton besitzt Samml. Schulz. Warring, 1807 p. 48, sagt von den Persern: „They give the preference to our figures but say that the colouring of the Chinese is much superior." Sogar die feinen Striche der Kupfer werden mit dem Pinsel imitiert. Kupferstiche aller Art werden in Persien gesammelt und in den Moraka, mit breiten kalligraphischen Rändern beklebt, aufbewahrt, Frauenbildnisse, christliche Heiligen-Bilder und Trachten der Völker Europas, die den Perser zur Nachahmung reizen. Persische Schüler werden von Abbas und seinen Nachfolgern zum Studium nach Rom entsandt; fremde Maler sind in der Hauptstadt tätig. So schenkt Figueroa zwei Frauenbilder von Fürstinnen (cfr. p. 232). Tavernier bringt zwei französisch

[1]) Ambassador travels, p. 202. Nach Chardin kommen Porträts in Öl aus Venedig oder Livorno nach Dschulfa bei Isfahan. Lavoix, p. 435. Cfr. Polak. p. 54. 59. 465—471. Sherley, in Diensten Abbas d. Gr., und seine Gattin werden von Van Dyck gemalt. Iter persicum, p. 113.

Digitized by Google

gekleidete Kurtisanen. Es entsteht das beliebte Motiv der Dame mit dem Papagei auf der Hand (Tavernier 4, p. 213). Olearius und Pietro della Valle führen ihre Maler mit (I, p. 38, 39, 41). Nach Thomas Herbert, p. 279, arbeitet auch ein Deutscher, nach Sherley, p. 171, ein Holländer bei Schah Abbas.

Die Wandmalerei, bereits unter den Mongolen, später den Timuriden und Usun Hasan in größerem Maßstab ausgeübt, nimmt einen bedeutenden Aufschwung, allerdings bleibt sie stets eine beschränkte höfische (Cabun, p. 506, p. 288. Abusaidfresken. Contarini und Barbaro, travels von 1474 p. 131 und p. 175). Die Schlösser des Schahs in der Metropole und in den Provinzen, so in Mazanderan, in Aschraf und Ferhabad[1]), wie die öffentlichen Gebäude, Tore, Brücken und Pavillons schmücken große Fresken und bunte figürliche Fliesenbilder. In erster Linie ist die geschichtliche Gemälde-Galerie in der 40-Säulenhalle zu Isfahan zu nennen mit Wandfresken von etwa 10 Meter Länge[2]). Die Originale waren zur Sefawidenzeit erst nach 1670 (Chardin) entstanden. Maler waren ursprünglich Mozhaffer Ali oder Husein und Ali Kuli Khan. Anfang 1700 verbrannte der Pavillon teilweise. Das Bild von Nadir Schah entstand an Stelle des Schlachtenbildes mit Abbas I. von Ali Kuli Khan. Künstler war Aga Sâdik. — Die buddhistische Kunst Vorderasiens hatte dereinst die Technik geliefert.

Aber es ist, als wollte das Schicksal die Entwicklung dieser sündigen Malkunst in Iran nicht zulassen.

All dieser Pracht und Blüte machen die wilden Afghanen ein Ende. Die heimische Dynastie der Sefawiden stürzt zusammen. Mit dem Reich zerfällt auch die alte Kunst immer mehr in den Kriegsstürmen, die das unglückliche Land verwüsten.

Was hilft es, daß Tamasp Kuli Khan als NADIR SCHAH (1736—47) von seinem Siegeszuge nach Delhi unschätzbare Siegesbeute mitbringt und in seinem Palaste anhäuft. Das Land ist verarmt und in Furcht vor dem wahnwitzigen Tyrannen. Auch der väterliche, aber etwas hausbackene KERIM KHAN Zend in Schiras, 1750 etwa bis 79, kann die Künstler zu neuen Taten nicht begeistern. Unter den türkischen KADSCHAREN (1786 bis heute) schien zuerst unter Fath Ali Schah ein neuer Aufschwung für das Reich und die Malkunst Irans gekommen zu sein. Aber es war zu spät. Der europäische Einfluß erstickte was lebensfähig war, wahrscheinlich für immer. Auch Nasr ed din Schahs Versuche halten den Verfall nicht auf.

Was aber die persische Malkunst geleistet hat und unter günstigeren Auspizien noch weiter hätte leisten können, das mag uns die Besprechung der hauptsächlichsten erhaltenen Meisterwerke klar machen.

---

[1]) Pietro della Valle II, p. 38—40. Sarre, Denkmäler Abb. 117, p. 26, 48, 83, 88—89, 108. Haentschke, Paläste Abbas I. in Mazanderan. Z. D. M. G. 1864, 669 ff. Ouseley III, p. 285, II, p. 17, 40. p. 156—258, 273. Texier II, p. 125: les différents pavillons sont très décorés de peintures et de tableaux d'histoire, qui ne manquent pas d'intérêt, et qui prouvent que l'art de la peinture chez les Persans peut arriver à un certain degré de perfection." p. 125—133 Beschreibung der Wandfresken der 40-Säulenhalle. Ferner Hommaire de Hell II, p. 11, 18, 92, 122, 125. Sanson p. 57. Lycklama p. 171, 276, 398—399, 400—439, 500, p. 426 armenisch. Kirchenbilder. Tavernier 4, p. 185. Chardin VIII, p. 60. Revolution de Perse, p. 111. Fraser, p. 72, 93. Polak, p. 322. Le Brun I, p. 198. Olearius, p. 509.

[2]) Es sind folgende auf Kalk gemalte Fresken:

1. Schah Ismael mit Truppen des Sultan Selim im Kampf, an Stelle von Schah Husein. Nach Texier von Graderé (?) Nakkasch 1210 n. H.
2. Tamasp mit Humajun v. Indien. (Original früher v. Ali Kuli Khan.)
3. Ismael II. kämpft mit den Usbeghen.
4. Abbas I. mit Abdul Ahmed, Khan der Usbeghen. (Original v. Mozhaffer Ali oder Husein.) (Beram Khan Mirza Minister und Mirza Begdschi Porträts.)
5. Abbas II. und Gesandter d. Großmogols Khalil Sultan.
6. Nadir Schah und Sultan Mahmud von Delhi (18. Jahrh.) von Aga Sâdik. 1737.

Wenig bekannt sind die Bilder der Barut Khane (Tokschiquartier) in Isfahan, z. T. noch 1899 gut erhalten.

Digitized by Google

Kapitel IX.

Die Werke. Figürliche Darstellungen und ihre Stilarten.

1. Vormongolische.

Von den fünf Zeit- und Stilperioden, in welche die Geschichte der persisch-islamischen Malerei mit ihren stilistischen Wandlungen trotz scheinbarer Gleichmäßigkeit und Übereinstimmung sich einteilen läßt, ist naturgemäß der Charakter der ersten, der Schule der sogenannten Primitiven, am schwierigsten zu analysieren. Denn da infolge der gründlichen Verwüstung durch die mongolischen Räuber nichts an Gemälden der Groß- und Kleinmalerei in Iran selbst erhalten ist, so ist die Forschung auf die wenigen erhaltenen arabischen illuminierten Handschriften des Kalifenreiches angewiesen, und die Handhaben, welche die mittelalterliche Keramik- und Glasmalerei neben dem gleichzeitigen Metall-Handwerk bieten.

Erhaltene persische Manuskripte[1]) gehen höchstens bis auf das 11. Jahrhundert n. Chr. zurück, illuminierte dagegen nicht bis vor das 13., ja streng genommen das 14. Jahrhundert. Denn nicht jedes Werk in persischer Sprache und Bilderschmuck atmet auch iranischen Geist. Auch war die Malkunst Irans im 13. Jahrhundert mit Bochara an der Spitze im Osten gewiß nicht völlig identisch mit der des islamischen Weltreiches, im engeren Sinne Mesopotamiens und seines Kunstzentrums Bagdad[2]).

Von dieser unterscheidet sich die rein syrische Stilart, die als *Damaskusstil* bezeichnet werden mag, nach ihrem Hauptsitz. Auch nach der Mongoleninvasion ist die Hauptstadt Syriens für die Herausgabe von Büchern und somit wohl auch für die Buchmalerei von gewisser Wichtigkeit, z. B. von dort die älteste persische Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, ein Rumi von 706/1306 (C. pers. 35).

Zweifellos hatten bis in das 13. Jahrhundert hinein die Kunstanschauungen westlicher Kultur das Übergewicht vor denen des Ostens.

Der Dekor, figürlich und ornamental, der Gefäße und Fliesen von Rhages und auch Konia, mit Muffel- oder Lüsterfarben, ist zum größten Teile der Spätantike entlehnt. Da erscheinen die altorientalischen, symbolischen Figuren der Greifen, Sphinxen, Harpyen oder Seelenvögel, der schreitenden Löwen, Tierkämpfe aller Gattungen in ornamentalen Blätterranken, auch die Flächenfüllung mit symmetrischen oder unsymmetrischen Figuren in konzentrischen Kreisen, ein beliebtes sassanidisches Ornamentenprinzip.

Dazu gesellen sich weitere zahlreiche rein persische Motive, Szenen aus der alten Mythe und Heldensage, wie Gott Ormuzd mit dem König, beide zu Pferd, wie auf den bekannten Felsenreliefs (M. C. 1189, Coll. Doucet). — Oder Martin, Teppiche Fig. 27; Scherbe, Collect. Osma, Madrid (Migeon Fig. 213, A. M. Taf. 110) Feridun im Schmucke der Sassanidenkrone mit

---

[1]) Wien 1465, nach Browne, p. 478: „The oldest extant persian Ms. 447/1056", eine pharm. Abschrift von Azadi, Neffen von Firdusi. Druck Dr. Seligmann, Wien 1859. Eine d. ältesten Schahnamékopien Br. Mus. Add. 21 103, 676/1276, vgl. Gotha 48, Pertsch p. 81. München besitzt C. arab. Gl. 51 von 683/1284 mit illum. Titelblatt in blau, schwarz, rot.

[2]) In Herat war im 12. Jahrh. nach arab. Quellen eine berühmte Tauschierschule, A. M. 143.

seiner Stierkeule auf der Kuh Purmaje; der Schmied Kawe mit dem Schurzfell, dem rot, gelb-blauen Reichsbanner Direfsch vor ihm her, zur Seite der gefesselte Zohak mit dem Schlangenpaar auf der Schulter; ferner Behram Gur auf der Jagd mit seiner Geliebten Azadeh hinter sich auf dem Kamel. Gestalten und Formen, mit denen wir durch die späteren Miniaturen vertraut sind. Sie dürfen nicht wundernehmen in der seldschukischen Kunst.

Die halbchinesischen, türkischen Fürsten, die zu Iraniern wurden, ahmten den altpersischen Großkönigen, den Söhnen von Sasan nach. Nach sassanidischem Vorbilde wurde Rhey, die Residenz von Togrul angelegt (Cahun, p. 180), der 1063 n. Chr. bei der Hochzeit mit der Tochter des Kalifen starb.

Es werden in flüchtiger, impressionistischer Zeichnung Szenen aus dem Hofleben dargestellt, Zeremonien, feierliche Salame vor dem Throne, Tanz- und Musikvorführungen und Zechgelage, Jagden, Reiterspiele und Kampfgetümmel voll frischer Natürlichkeit und Lebendigkeit.

In dieser Periode erscheinen die dargestellten Personen fast stets mit flatternden Bändern am Haupt, ein charakteristischer Zug der sassanidischen Reliefkunst, der noch von den Parthern herstammen soll. Es ist der von den Turbanen herabfallende Streifen Musselin; Hafis nennt ihn Thailisan (II, p. 118). Siehe z. B. Schale, A. M. Taf. 97. Desgleichen auf Mosulbronzen und persischen Metallgefäßen, wie dem Herater Bronzekessel von 559/1163, M. C. 3020 und Bronzebüchse, A. M. Taf. 151. Hier seltsamerweise auch ohne die Bewegung anzudeuten bei sitzenden Figuren. Später findet sich dies Merkmal überhaupt nicht mehr. Vielleicht sind also die Bemalungen die älteren, in denen die Bänder auftreten.

Hier möchte ich auf einen Unterschied aufmerksam machen, der sich in der Haartracht und dem Gesichtsausdruck dieser sitzenden, stehenden oder berittenen Gestalten findet, die wir ziemlich alle vorderhand hauptsächlich Rhages vom 12.—13. Jahrhundert zuweisen, während die Sultanabadware von geringerer Qualität bereits ein Erzeugnis mongolischer Zeit darstellt, und der von Wichtigkeit ist.

Denn entweder liegen hier Schöpfungen in Stilarten verschiedener Malschulen vor, oder aber Unterschiede in der Darstellung von Mann und Weib, und zwar in naivster Form.

Da finden sich runde Gesichter mit großen Hakennasen, meistens en face, selten im Profil, mit mandelförmigen geraden Augen und zusammenhängenden Augenbrauen, das Gesicht auf der Seite von zwei kurzen breiten Locken umrahmt, für den Männertypus. Z. B. Teller von Dr. Gans, A. M. Taf. 89 und Leipziger Kunstgewerbe Mus. Schalenboden. Dann wieder Gesichter mit kleinen Näschen und zwei oder vier langen dünnen Locken für den Frauentypus. Z. B. auch M. C. 577, Brunnenfiguren (Abb. Blochet, peintures Fig. 5). Anderseits aber Männerfiguren mit diesen dicken Locken und außerdem Zöpfen[1]), neben Bildern von Pagen und Frauen mit vier dünnen langen Flechten, und dies auf ein und demselben Stück, wie z. B. der Schale von Mr. Peytel in Paris (A. M. Taf. 96, ferner Taf. 102, 108). Auf der großen Galenusminiatur, Wien Nr. 1462, von Anfang des 13. Jahrhunderts (Martin painting, Pl. 13), tragen auch die Männer vier Zöpfe.

Daß die Zopfmode (dabbukah) bei den Männern der Kalifenzeit gang und gäbe war bis zu dem Einfall der Mongolen etwa, ist bekannt (Ibn Batutah 3, p. 280; Kremer II, p. 223, z. B. der Kalif Mutawakil 241/855; cfr. Münze im Wiener Kabinet; vgl. Sarre, Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1905, 26. Bd.). Auch in Europa spielte der Männerzopf schon im Mittelalter eine Rolle. Clothar I. trägt ihn. Im 12. Jahrhundert war er in Deutschland üblich, bis zum 13. Jahrhundert (Minnesänger). Sonst ist in der Tracht kein großer Unterschied zwischen Mann und Frau.

[1]) z. B. Migeon, Fig. 214. Schalenboden mit Reiter. Auf syrischen Gläsern des 13. Jahrh. auch Turbane, z. B. M. C. 2108.

Digitized by Google

Beide tragen die Tirazbinde persischen Ursprungs (Kremer II, p. 292) um den Oberarm, deren Breite den Rang des Trägers anzeigt.

In Tafel 101 (Kev. 7) des Münchener Ausstellungswerks sind ohne Zweifel nur Frauen dargestellt, hier aber ist die Haartracht völlig anders und zeigt das Haar glatt nach hinten gekämmt und nur kleine Ringellocken am Ohr, ähnlich der syrischen Mode. Verschieden ist auch die Turbanart. Den meisten gemeinsam ist eine agraffenartige Verzierung über der Stirn, ähnlich einer kleinen Feuerflamme. Auf einem Glasfragment (Boston Mus. of f. Arts. Bulletin, February 1912, Fig. 1) kommen Tiaren vor wie auch in den Miniaturen derselben Zeit, z. B. dem Wiener Galenuskodex.

Interessant in mehrfacher Hinsicht ist die bereits erwähnte Schale des Mr. Peytel.

Der Herrscher auf dem Thron dickbezopft, im Spiegel der Schale, ist nimbiert, die Personen zur Rechten, gleichfalls mit den typischen zwei kurzen Locken, während die Linke, mit vier dünnen Zöpfen und einem Reiherbusch geschmückt, ohne Aureole sich zeigt. Über die syrische Stellung der beiden stehenden Figuren wird nachher zu sprechen sein.

Ich möchte die Darstellung folgendermaßen erklären. Es ist hier das seldschukische Hofzeremoniell wiedergegeben, wie es auch später bei den Mongolenherrschern eingeführt war, die ihrerseits wieder die Seldschukenfürsten zum Vorbild nahmen. Neben den Thronsitz rechts hat der Thronerbe zu stehen, links daneben die erste Gemahlin. Im Spiegel der Schalenunterseite ist wahrscheinlich diese fürstliche Dame auf dem Thronsitz wiedergegeben, umringt vom Hofstaat, Herren und Damen, am Außenrande der Schale, wie der Herrscher von Höflingen am Innenrande. Die Falken, das höchste Symbol der Macht bei den Türken, stehen zu Häupten, die Löwen liegen zu Füßen.

Das alles setzt eine hochentwickelte Malkunst voraus, die entschieden einen bestimmten Lokalcharakter trägt, mit Anschluß an die Kunst der ausgehenden alten Welt. Nicht anders wird die persische Buchmalerei gewesen sein, die in dem Flammenmeere unterging, das die Mongolen entzündet, und die wieder aufsteigen sollte aus der Asche wie ein Phönix.

Sie spiegelt sich wieder bis zu einem gewissen Grade in den Miniaturen arabischer vormongolischer und auch noch frühmongolischer Handschriften.

Es kann hier nicht näher auf die Kopien älterer, künstlerisch wertvoller Werke aus Ägypten, Syrien und Mesopotamien eingegangen werden. Es seien nur verwandtschaftliche Züge und Merkmale hervorgehoben, um den Charakter des sogenannten Bagdad-Stiles zu veranschaulichen der ja auch für Iran Geltung hatte bis zum Einbruch der Mongolen, und weiterhin den engen Zusammenhang mit der späteren persisch-mongolischen Schule zu beweisen.

Im Anfang der islamischen Kunstforschung verleitete der Mischstil von Bagdad dazu, in diesen Buchgemälden, wie in den Makamen des Hariri, allein Äußerungen iranischer Malkunst zu sehen, darüber aber die nicht minder wichtigen ägyptisch-koptischen und syrischen Elemente zu vergessen.

Denn *hellenistisch* ist, im Gegensatz zu den Miniaturen der späteren persischen Schulen, die bewegte Haltung der dargestellten Personen, die zumal bei den Oranten an die klassischen Posen und Gebärden der Antike oder der makedonischen Glanzzeit der byzantinischen Bildmalerei erinnern, nicht an die steifen, überlangen, höfisch zeremoniellen, wie leblosen Gestalten der späteren griechischen Buchmaler. Ihr Kunstvermögen hatte im 11. Jahrhundert bereits nachgelassen.

Hellenistisch ist die Betonung des Gesamtbildes mit Vernachlässigung des Details, der Mangel eines perspektivischen Hintergrundes und der Charakter der Flachmalerei auf neutralem farblosen Grund. Hellenistisch ist die Behandlung der antik anmutenden, faltenreichen schleppenden Gewänder.

Digitized by Google

Dieses Lokalkolorit tritt natürlich je nach der geographischen Lage des Entstehungsortes stark oder schwach hervor; am stärksten herrscht der syrische Einfluß, der Damaskus-Stil, in der frühesten Handschrift der Makamen in Paris (arab. 6094 von 619/1222) und der von 675/1276 etwa (arab. 3929, Abb. Blochet, peintures p. 17; Migeon Fig. 5; Blochet, peintures, Revue archéol. 1907, p. 9, 12, Fig. 1, 2), und sodann, seines Inhaltes gemäß, in der arabischen Übersetzung des griechischen pharmakologischen Traktats des Dioskorides von Meister Abdullah ben Fadhl, 619/1223, wahrscheinlich das Original in Syrien, nach Martin in Bagdad, geschrieben und gemalt. (Samml. Martin M. C. 583; Martin Teppiche, Fig. 12—15; A. M. Taf. 4, 5; Kunst und Kunsthdw., Wien 1912, Abb. 23.) In diesen Bildern muß schon auffallen, daß alle Personen im Gegensatz zu den Makamenminiaturen nach abendländischer Sitte erhöht auf Stühlen oder Ruhebetten mit gekreuzten Beinen oder auf mehreren übereinandergehäuften Kissen plaziert sind, und nicht wie die Mohammedaner auf Teppichen am Boden, einer von den Türken herrührenden Sitzart. Auch die Achaemeniden und Sassaniden saßen auf Stühlen.

Hier erscheint auch der Nimbus um die Häupter deutlich und klar, wie in Byzanz und der buddhistischen Malerei, mit einem Doppelrand. In den Pariser Makamen sind dagegen nur einzelne wenige Figuren nimbiert, wie auch in den Haririskizzen des 13. Jahrhunderts Br. Ms. Add. 7293 f. 286, im Gegensatz zu f. 16 (Martin, painting, Pl. 8).

Der scheibenförmige Nimbus, der das Haupt hervorragender Persönlichkeiten mit Strahlenglanz umgibt[1]), oder die Aureole ist als das charakteristische und zugleich sicherste Zeichen für die Einwirkung und Nachahmung byzantinischer Malkunst bezeichnet worden (cfr. The nimbus in eastern Art by J. Tavenor-Percy, Burl. Mag. vol. XII, Oct. 1907, p. 20—23). Blochet, peintures arab. p. 15: „l'auréole, qui nimbe la tête du principal personnage est l'une des plus caractéristiques et elle est évidemment une imitation mal comprise du cercle d'or qui flotte autour de la tête des saints byzantins." Und weiter p. 17: „car l'on trouve dans ses peintures une caractéristique qui est indubitablement d'origine byzantine et qui ne peut avoir d'origine dans ancien autre art, le nimbe d'or qui cercle la tête de tous les personnages et qui est évidemment l'auréole des Prophètes et des Saints des Bibles byzantins."

Ist das wirklich der Fall, warum soll dann die Nachahmung mißverstanden sein? Und weiter, kann wirklich diese Ausstrahlung überirdischen Feuers keiner anderen Kunst entlehnt sein? — Auch für die sassanidische Kunst gilt dieselbe Frage.

So sklavisch dürfen wir uns die Nachbetung der irakanischen oder syrischen Künstler denn doch nicht vorstellen. Das heißt das Wesen des Bagdad-Stiles zu sehr verkennen.

Die Priorität des hellenistischen vor dem buddhistischen, der Gandharakunst entstammenden Nimbus allenfalls zugegeben, der in der Antike zuerst als Strahlenkranz auftrat und dann als Heiligenschein etwa im 4. Jahrhundert in die christliche Kunst überging. Aber gerade das Mißverstehen der Bedeutung des goldenen Diskus würde gegen eine Entlehnung aus der byzantinischen Malerei sprechen, bei der Nähe der griechischen Hauptstadt und dem engen Verkehr mit Christen einerseits und der einflußreichen Stellung syrisch-nestorianischer Schreiber und Künstler am Hofe der Kalifen in Bagdad anderseits, sowie den allen beiden Religionen, der christlichen wie der mohammedanischen, damals ziemlich gemeinsamen Sujets für die Darstellung in der bildenden Kunst.

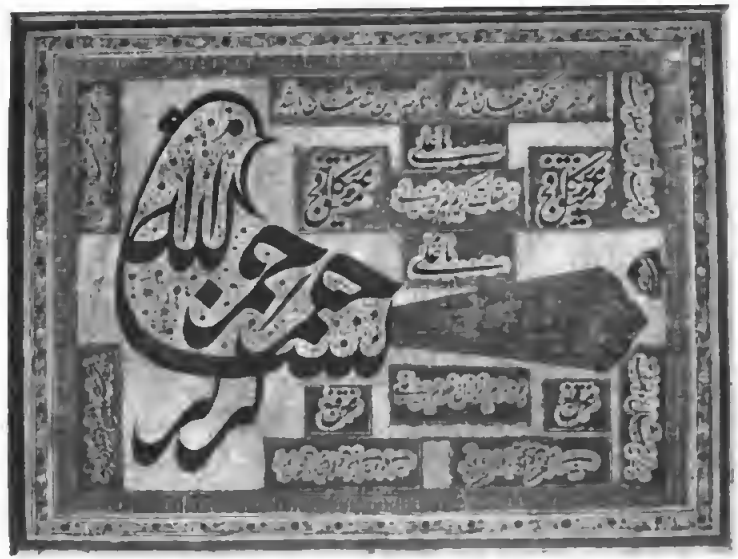
Daß hier in Wirklichkeit aber gar kein Falschbegreifen bei den arabischen Miniaturen vorliegt, das wird klar, wenn man sich die Entstehung und Entwicklung der Bedeutung des Nimbus vergegenwärtigt.

---

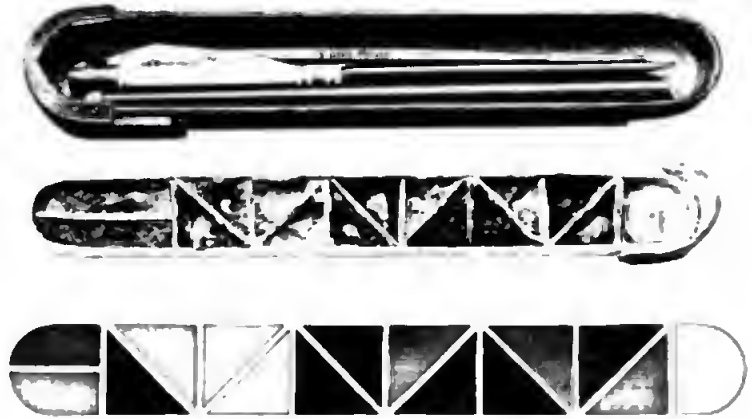
[1]) Die Aureole umgibt die ganze Gestalt.

Digitized by Google

Hof Schah Abbas des Großen.
Skizze von Schah Kasem zum Nizami von 1604—26.
Sig. W. Schulz, Leipzig.



Bismillah in Form eines Vogels. Teheran 1288/1872. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.



Persischer Farbenkasten des 19. Jahrhunderts, nebst Farbenskala.

Digitized by Google

Es galt der Schein des Überirdischen, ein Diskus mit Doppelrand — für Christus mit Kreuz darin —, anfangs in der christlichen Kunst als Symbol der Macht und Herrlichkeit oder der Herrscherwürde bei den Porträts der byzantinischen Kaiser und ihrer Nachfolger, und später erst als das der Heiligkeit.

Dagegen dient die einfache Kreisscheibe der Buddhas aller Perioden als Zeichen der Autorität und Macht, nicht der Heiligkeit.

In Zentralasien, in den Trümmerstätten von Turfan und Khotan ist der Diskus zu finden, sicher nicht von Byzanz aus inspiriert, denn die dortigen Reste einer verschollenen Malkunst tragen neben nationalen Eigentümlichkeiten den Stempel ihres Ursprunges aus der Kunst der Antike (Le Coq, Kat. Orient. Buchk. 1910, p. 6).

Und nun betrachte man, wie sich der Nimbus in den persischen Keramikmalereien lediglich zu einem Hilfsmittel entwickelt hat, zur Folie, den Kopf besser hervorzuheben, wie er sich auch bei allerhand Tieren findet, charakteristisch schon im 10.—11. Jahrhundert für Nordmesopotamien (Prisse d'Avennes, p. 224; auch Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunsts.). So auch im Wiener Galenuskodex bei den Vögeln. Ferner wie die Scheibe an den Seiten des öfteren mit ornamental wirkenden Schattierungen oder Schnörkeleien verziert wird, z. B. Fliese, Samml. W. S. und Kaiser Friedr. Mus. von 1258; ein Motiv, das auch in den arabischen Miniaturen wiederkehrt. Wie die Scheibe schließlich selbst zum Ornament wird und übergeht, z. B. in die Krone über der sitzenden Brunnenfigur (Martin, painting Pl. 2) oder in leere Kreise und Halbkreise, schließlich in Wolkenbildungen, welche die ganze Gestalt vom Hintergrund abheben. Ein uraltes indisches Motiv, das schon der Adschantamalerei, in der sassanidische Details und Motive der ausgehenden Antike zutage treten, bekannt war (cfr. Mr. Herringham und von Goloubew).

In einer der frühesten Miniaturen Irans, persisch-mongolischer Schule, von echt ostasiatischer Prägung, den Eingangsseiten einer verlorenen Handschrift im Yildizalbum (A. M. Taf. 7), erscheint die Aureole noch wie in der Keramikmalerei, später verschwindet sie und macht der prophetischen Flamme, die oft an Stelle der Heiligen selbst tritt, Platz, dem aderan afzud, dem reichlichen Feuer in der indisch-buddhistischen Vesicaform. Buddhistischen Ursprungs war wohl schon die numismatische Darstellung von Feuergarben, die aus der Schulter des Königs Balasch († 487 n. Chr.) hervorbrechen (Rawlinson, the seventh or. Monarchy, p. 338)[1]). Sie finden sich auch bei indoskythischen Königsbildern im königlichen Münzkabinett zu Berlin. Die manichäische Malerei übernimmt die prophetische Flamme von der indischen; auch in Khotan erscheint sie, vielleicht durch tibetanischen Einfluß. In Korea findet sich der Flammenheiligenschein gleichfalls.

In türkischen Manuskripten des 16. Jahrhunderts erscheint, z. B. in Jusuf u. Suleikha von Hamdi, S. W. S., der Erzvater Abraham im Schmucke der runden Nimbusscheibe, wie in der indischen Malerei. Häufig ist dies der Fall auf modernen Metallarbeiten, aber mit Strahlenmuster oder Flammen darin. Derart findet es sich auch im astronomischen Werk Br. M. arab. 5323, von 1300 etwa (Martin, Pl. 39). Eine Ausnahme bildet nur eine Nizamiminiatur Br. Mus. Add. 25900. Dort ist der Heilige in der Höhle, zu dem Schah Tamasp kommt, mit dem Scheibennimbus versehen. Hier ist aber jedenfalls ein indischer Fakir dargestellt (Martin, painting Fig. 24).

Als ein Zeichen von Verwandtschaft mit der byzantinischen Kunst und nicht mißverstandener Entlehnung muß der Nimbus in den arabischen Miniaturen aufgefaßt werden, der auf dem Umweg über Zentralasien in das islamische Weltreich gelangte. Nicht hochheilig, sondern hochehrwürdig sind auch die 7 nimbierten weißen Männer der Handschrift des Galenus über

[1]) Die Sassanidenkönige nannten sich Gott (Browne, p. 128).

Digitized by Google

die Latwergen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrbunderts (Wien Fl. Cod. 1462; Martin, Teppiche, Fig. 43 und 44; Painting Pl. 14; Katal. d. Miniaturen-Ausstellung Wien 1901, Nr. 266). Sie ähneln in ihrer sitzenden Dhyama-mudra-Haltung mit gekreuzten Beinen der Serie der Bodhisattwas oder Arhats, die Dr. Stein in Dandan Uiliq dem Sande entriß.

In der interessantesten Handscbrift der Makamen, jedenfalls aus Mesopotamien (Bibl. Nat. arab. 5847 von 634/1237, Maler Jahja [Johannes] ibn Mahmud el Wasiti), erscheint um den nimbierten Herrscher oder Gelehrten, samt dem seltsamen, so häufig in den arabischen Miniaturen wiederkehrenden spitzeckigen Kissen[1]), eine Art Ehrensitz, ein großer Kreis mit ornamentalem Muster. Daß derselbe keinen Teppich in mißlungener Perspektive darstellt, zeigen die dahinter bervorlugenden Frauenköpfe. Er erinnert an den buddhistiscben „Halloh", die große bootförmige Mandorla. Sogar der dort übliche Bortenkranz von spiralförmigen, den Tschi darstellenden Gebilden ist beibehalten (siehe Stein, Ancient Khotan, p. 491). Zu der Umrahmung in buddhistischer Auffassung paßt die Figur des Sitzenden, vielleicht einem turkestanischen oder manichäischen Vorbilde entlehnt. Blochet beschreibt sie folgendermaßen: „Le personnage de droite est composite et formé des deux éléments bien distincts: une tête qui est manifestement inspirée de celle des christs des miniatures byzantins, posée sur un corps qui est la copie de celui d'une idole indienne, soit un Buddha soit un Vichnou dans son avatar de Navagana, interprétée par l'artiste syrien et dépouillée de ses caractéristiques indiennes auxquels, ne le comprenant pas, il n'attribuait aucune importance."

Hiermit ist aber auch die Analyse dieses Mischstiles von Ost und West gegeben, dem in Bagdad der Stempel des Islams aufgedrückt wurde.

Die reich illuminierte physikalische, aus dem griechischen in das arabiscbe übersetzte Abhandlung des Philon von Byzanz, mechanische Brunnenfiguren[2]), in denen so gut wie keine Anklänge an die byzantinische Malerei vorkommen, zeigt dagegen ein so ausgesprochen orientalisches Gepräge, daß Blochet (peintures p. 18—31), auf der Suche nach einem anderen fremden Einfluß, schließlich auf den altägyptischen verfällt. Eine sehr geistreiche Ideenführung, aber eine leider wenig überzeugende. Nicbt allein, daß der Gedanke, vom Heidentum direkt etwas anzunehmen, selbst auf dem Gebiete der Kunst für einen Moslim so gut wie unmöglich ist, und sicb aucb in der islamischen Architektur keine Parallelen finden werden, es läßt sich auch noch anderes dagegen anführen.

Die sogenannten Hieroglyphen sind jedenfalls Zeichen für den Handwerker oder Gold- und Silberzeichen. Dieselben Formeln werden z. B. umgestellt, je nach rechts und links, wie ○ ϙ ϙ ○, für die syrischen Becher, welche die beiden für den Bagdad-Stil so charakteristischen Greise, nebst langhalsigen Flaschen mit ein und demselben Zeichen, in Händen halten.

Die sogenannte ägyptische Manier, das Auge von en face-Stellung in Profil wiederzugeben, wie in Fig. 4 und 7 (Blochet), findet sich geradeso in dem Galenus-Manuskript und in den späteren Miniaturen (Martin, Teppiche, Fig. 43; Blochet, peintures, p. 24). Das Mundtuch in den Händen gehört neben dem Becher zu den beliebtesten Requisiten des Bagdad-Stiles. Weiter gibt das Bild des Ritters St. Georg auf der Kuppel in Fig. 5, dessen Drachen nach Blochet der Maler unterdrückt hat, aller Wahrscheinlichkeit nach die Kuppel einer Bagdad-Moschee wieder, von der Jakut erzählt, sie trage die Statue eines Reiters mit der Lanze. Die Mosesmoscbee wurde

---

[1]) Blochet, peintures, Fig. 3, p. 17. Dieselben auch im Galenuscodex. Weitere Abb. Prisse d'Avennes. Lavoix, G. d. B. A. 1875, p. 426—432. Migeon, Manuel p. 2—5. Blochet, Musul. Mas., Burlington Mag. juillet et decembre 1905. — M. Schlumberger, Nicéphor, Phocas, un empereur byzantin au Xe siècle, und l'Épopée byzantine und Devic, Les merveilles de l'Inde.

[2]) Blätter im Besitz der Herren v. Goloubew, Mutiaux, Koechlin, Meyer-Riefstahl, Sambon, Rosenberg in Paris und Stoclet in Brüssel, früher Samml. Martin, M. C. 577, Abb. Blochet, peintures Fig. 4—10. Oriental. Archiv 1910, Heft I, Taf. V. A. M. Taf. 3. Claude Anet. Burl. Oct. 1912, Blatt II F (siehe Taf. 3). Ferner Coll. Smet, Berenson, Engel-Gros.

Digitized by Google

von einem schwarzen Pferde gekrönt (Paris, suppl. pers. 332, fol. 80). Schließlich sind die Kopfbedeckungen der Musikkapelle nicht Tiaren der Pharaonen, sondern Mamelukenturbane mit zwei Wülsten und einer agraffenartigen Verzierung (cfr. Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1905, 26. Bd. p. 74 und 83), üblich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Vorderasien, z. B. Münze des Ejubidenfürsten Aschraf ben Musa (1228—37) von Damaskus und Mesopotamien. Wie auch der Kleiderschnitt türkisch ist; kenntlich an dem Überschlag von rechts nach links im Gegensatz zur persisch-mongolischen Mode, während die arabische überhaupt keinen Überschlag aufweist. Diese mamelukische Kleidertracht der Musiktruppe, welche nach altpersischem Gebrauch das Naubat, im ägyptisch-arabischen tabl khanat[1]), die Königsmusik, ausführt, die nach Nizami von Alexander dem Großen in Iran eingeführt worden sein soll (Bacher, Nizami p. 112) und von dort ihren Weg nach Bagdad, hierauf zu den Fatimiden, darauf zu den Ejubiden und Mameluken gefunden haben mag, sowie das Fehlen byzantinischer Anklänge läßt eine Zeitbestimmung für das Manuskript zu. Man vergleiche damit die bezopfte türkische Leibwache, als solche leicht kenntlich am Gesichtsausdruck und an den großen Pelzmützen mit Knöpfen an der Spitze, nebst geraden Schwertern in den Händen, wie sie den Herrscher, wohl den Kalifen Mustansir (?), in dem Pariser Makamenbild umgeben (Migeon, Fig. 2). Nicht das 12. Jahrhundert, wie der Münchener Katalog sagte, sondern das 14. Jahrhundert kommt wohl in Betracht. Die Widmungsinschrift auf den Kuppeln von Gebäuden: „Ruhm unserm Herrn, dem regierenden Sultan el Melik el Saleh ed Dunia wed-din" paßt nicht auf Saladin, den Ejubiden, der zwar den Titel el Melik führte, aber noch als en Nasir bekannt war. Es ist daher in diesem ehemaligen St. Sophien-Manuskript eine ägyptisch-syrische Kopie eines älteren Werkes zu sehen. Dahin deutet auch die Architektur, die Säulenform (Blochet Fig. 5 und 7), glatter Schaft, runde Basis und vasenförmiges Kapitäl mit geschwungenem Band in Lyraform. Somit hat Blochets Datierung, p. 21, von 1351—54, unter Angabe des vollen Titels des Mamelukenfürsten Saleh Salah ed din, viel Überzeugendes für sich, daß wir hier eine Wiederholung der mechanischen Figuren vor uns haben, die Ahmed el Maqrizi im Kitab el suluk beschreibt, und die auf Geheiß des Fürsten von Aleppo el Melik el Zaher Ghazi im Jahre 610/1213 für seinen Sohn aus Gold und Silber angefertigt wurden (Blochet, peintures p. 28).

Martin, der A. M. Taf. 3 sagte, ohne Berücksichtigung von Blochet, der Fürst sei nicht zu identifizieren, geht in seinem Miniaturenwerk des näheren darauf ein und beruft sich auf die Widmung an den Ortokidensultan Nur ed din Mohammed († 581/1185). Während dessen erschien „Miniatures persanes", 1913. Max v. Berchem legt, p. 49ff., kein Gewicht auf die archaistischen Kuppelinschriften und datiert das Werk, wie die übrigen bekannten, Anfang des 13. Jahrhundert. Der Entstehungsort bleibt unbekannt. — Das Porträt von Saladin (?) ist jedenfalls wohl mehr als zweifelhaft. Zu Note 20, Martin p. 138, sei übrigens bemerkt, daß das alte Gold keineswegs nach dem Mongoleneinfall verschwindet. Im Gegenteil! — Und Widmungen, Martin nennt sie fälschlich „inscriptions", sind des öfteren später mit dem Werke kopiert worden. Derart wurde die Entstehungsgeschichte des betreffenden Buches gewahrt (cfr. Martin, painting Pl. 1—4; p. 7, 10 u. 137).

Es kann hier nicht weiter auf ein Werk eingegangen werden, das nur indirekt das Gebiet der persischen Miniaturmalerei berührt. Es sei nur noch erwähnt, daß die Wasserkünste Syriens berühmt waren. Scheref ed din VI, p. 179, Kap. 34, heißt es vom Palais des Gartens Schemal in Samarkand: „Les ornements des édifices de Syrie consistent en marbre et les eaux courantes sont fort communs dans les maisons, aussi les architectes de Syrie (Damas) sont très habiles

[1]) Zur Iskanderzeit nach alter Überlieferung dreimal, unter Sindschar, dem Seldschuken, fünfmal des Tages.

à faire des ouvrages à la Mosaique etc. Ils inventent même de nouvelles manières de fontaines et de jets d'eau perpétuels." — In Persien sind bis zur Neuzeit hydraulische Figuren beliebt gewesen (z. B. von Isfahan, Samml. Schulz, Leipzig Kgw.-Mus.).

Daß sich dieser durch jahrhundertjährige Tradition geweihte Malstil Mesopotamiens, in dem noch der Geist der Antike umgeht, sogar der mongolischen Sintflut zum Trotz nicht nur im Westen des zertrümmerten Kalifenstaates, sondern auch im westlichen Iran noch längere Zeit erhält, darf nicht wundernehmen. Unter anderen unbedeutenden Werken, wie im Br. Mus. eines, nach Migeon von 723/1313, Add. 7293, unvollendet in Tintenzeichnung, zum Teil wahrscheinlich aus Damaskus, sei hier Fl. Cod. 372 in der Wiener Hofbibliothek von 1334 n. Chr. genannt, im archaistischen Stil. Kopist der Handschrift ist Abul Fadhâil ibn Ali Ishak. Spuren finden sich immer wieder in der mongolisch-persischen Schule und sogar später. Von ihnen seien einige in die Augen fallende Merkmale herausgegriffen.

Z. B. typisch ist in den Makamen, Paris B. N. (Blochet, peintures, p. 11, Fig. 2), Codex arab. 6094, inmitten einer Gruppe von Männern mit antiken Orantengebärden, die seltsame Stellung einer Figur. Sie hält nach ostasiatischer Sitte die Hände übereinander im Ärmel verborgen und steht, das rechte Knie erhoben, so daß sie auf einem Beine zu stehen scheint. Dieselbe charakteristische Stellung wurde schon in der persisch-keramischen Malerei erwähnt (Schale von Mr. Peytel). Sie findet sich auch in den früher sogenannten siculo-arabischen oder siculo-normannischen Darstellungen, ein Beweis für die weite Verbreitung des Bagdad-Stiles, z. B. bei Musikanten auf Elfenbeinkasten des 11.—12. Jahrhunderts, Würzburg, Domkapitel (Migeon, Fig. 127, A. M. Taf. 256, Diez, Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXXII, 1911). — Seltsamerweise sind gerade nur die Figuren der Zecher mit der Aureole versehen. Es scheint übrigens eine Eigentümlichkeit der islamischen Maler der Kalifenzeit zu sein, stets Personen mit Bechern in den Händen zu nimbieren; z. B. auch in den Deckenbildern der palatinischen Kapelle zu Palermo von 1137. In den Fresken von Khotan war dies bereits der Fall bei den Reitern mit Bechern. Dem Alkohol war immer eine wichtige Rolle zugewiesen in der Geschichte orientalischer Herrscher. — In späteren persischen Miniaturen werden wir jener Beinstellung des öfteren wieder begegnen bis in die Sefawizeit hinein, am häufigsten bei der typischen Form des schlafenden Pförtners, der sich auf seinen Stab lehnt. Eine Variante davon bieten die persischen, indischen und japanischen Zeichnungen des 17. Jahrhunderts bei Gestalten, welche mit ihren Armen die Zweige eines Baumes umschlingen; z. B. Gayet, l'art persan, Bibl. Khédiv p. 304, Ibrahim Khan Kably von Ibrahim Sani und in Japan die Tochter des Fujiwara no Toschinari (s. Gonse, l'art japonais p. 34 und 115). Das Vorbild gab wahrscheinlich die Lo-fou-Fee des Tang Yin.

Eines der beliebtesten so überaus naiven Motive persischer Miniaturmalerei bis in die Gegenwart, „der Finger der Überraschung, der mit dem Zahne der Verwunderung benagt wird", wie der persische Geschichtsschreiber Chwandamir sagt, findet sich bereits in der mittelalterlich-hellenistischen Geist atmenden Pharmakologie des Dioskurides von 619/1223[1]), wo ein ehrwürdiger Gelehrter mit der Toga angetan, staunend wie ein Schuljunge, mit dem Finger im Munde steht, ganz wie später in den Miniaturen der Sassanide Khosrau seine christliche Geliebte Schirin im Bade belauscht, oder die Höflinge dem tollkühnen Adlerflug des Herrschers Kai Kawus in die Lüfte nachschauen. Sa'di, „Rosengarten" p. 247 heißt es: „Die Menschen liefen hinter uns her und lachten und bissen auf die Finger des Erstaunens, als sie hörten, was wir beide sagten" (Nesselmann). Nach Scheref ed din III, p. 226.

---

[1]) Abb. 23. Kunst und Kunsthandw. XIII. Jahrg., Heft 8/9, Wien 1912. Claude Anet, Burl. Oct. 1912. Plate I A. Coll. Martin, Koechlin, H. Vever, Stoclet, Mutiaux, Goloubew, Rosenberg, Sarre. A. M. I. pl. 4—5. Martin, painting Pl. B u. 5—7.

Digitized by Google

2. Mongolisch-chinesische und mongolisch-persische Schule.

Das Unglück will, daß die einzige erhaltene persische illuminierte Handschrift der sogenannten primitiven Periode persisch nur der Sprache nach ist (Bibl. nat. anc. fonds. pers. 174).[1])

Es ist dies die schwache Kopie einer Abhandlung wahrscheinlich vom Ende des 13. Jahrhunderts über Astronomie und Talismankunde von Nasir ed din Mohammed el Siwasi von 1276 und einer anderen von Nasir ed din Mohammed ibn Ibrahim ibn Abdallah dem Seldschukensultan von Rum, Ghijas ed din Kai Khosrau III. (1267—83), gewidmet. Leider verrät das Werk so gut wie nichts von der gleichzeitigen Malkunst Irans und wenig von der des Seldschukenstaates in Kleinasien, dessen Malern, die sich zum Teil vor den Mongolen hierher geflüchtet hatten, nun nach diesem Einzelfragment blinde Unterwürfigkeit und Nachahmung byzantinischer Tradition angedichtet werden, während sie sich in Wirklichkeit wahrscheinlich an die heimische Kunst und an die Spätantike, zumal das Syrische anlehnten (cfr. Migeon, Manuel, p. 16).

Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß hier eine gnostische arabische, vermutlich gleichfalls illuminierte Übersetzung eines griechischen Buches in das Persische übertragen wurde, das griechisch-sabäische Astrologie zum Inhalt hat. Es kann diese Kopie also keinesfalls als Dokument der primitiven türkischen Malkunst am Ende des 13. Jahrhunderts aufgefaßt werden.

Auch dies mantische Werk erzählt von einer seltsamen Mischkunst, die von Ost nach West befruchtet wurde. Die Beziehungen der Herrscher von Ikonium mit Konstantinopel waren äußerst rege, und christliche Züge in der Seldschukenkunst haben nichts Abnormes und Befremdendes bei der Abstammung dieser türkischen Reiterfürsten. Der Clan der späteren Seldschuken bildete einen Teil der Tribus der Uiguren, welche dem Christentum, neben Manichäismus und Buddhismus, ergeben waren (Cahun, p. 170). Nach Blochet, peintures p. 8, hat Ala ed din Kaikobad I. (1219—36) selbst die Kunst in Byzanz studiert und war ein guter Kalligraph.

Die Lanze, die Hauptwaffe der Araber, tritt in diesen Miniaturen häufig auf. Fol. 8: Zwei Schlangenkörper, die sich umschlingen, die Darstellung der Konstellation des Zeichens des Krebses und Mondes, bildet nach einigen das Wappen der Seldschuken, vereint mit der Schildkröte das alttürkische Wappen überhaupt. Seine Parallele findet es in ortokidischen Münzen des 12. Jahrhunderts. Aber neben den echt byzantinischen, langgestreckten, nimbierten Engelsgestalten finden sich auch Anklänge an die Antike des Occidents und Orients und an den Götzendienst, wie Doppelköpfe und Vielarmigkeit der Planeten.

Wie die persisch-seldschukischen, langbezopften, bedeutend lebhafteren Engelsgestalten zu damaliger Zeit wirklich aussahen, das verraten uns die Stuckbasreliefs vom Stadttore des Kai Kobad I. von 1221 im Museum von Konia. Man vergleiche nur die Wiedergabe des Flügelpaares (Migeon, Fig. 68; Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1905 p. 84 und 85).

An diese beiden Skulpturen erinnert eine Miniatur in Tintenzeichnung einer astronomischen Kopie wohl des Tafhim, des Philosophen el Biruni von Khwarezm (362—440 n. H.) im British Museum, die Martin in seinem Teppichwerk Fig. 57 wiedergibt (andere Sternbilder Martin, Painting, Pl. 35—39).

Eine solche Kopie wurde etwa 10 Jahre nach dem ersten Zusammenbruch des Seldschukenstaates in Kleinasien von Ibn el Ghulam von Konia geschrieben (Br. Mus. Add. 7997, mit Tafeln, Diagrammen und Konstellationen, von 685/1286, siehe Leyden Ms. Katal. vol. ii, p. 296).

[1]) Blochet, peintures, 1911, p. 7—8. Abb. Taf. 4 von fol. 116 v°, 121 v°. In der Revue des Bibl. janvier 1898 gibt Blochet das 14. Jahrh. an, in La peinture en Perse 1911, Bulletin de la Société française, 1280 in Siwas.

Digitized by Google

Die zwei nimbierten Frauengestalten, nach der Bezeichnung der Sterne in den Füßen „el inak", das ist der Mittelstern des großen Bären, vielleicht das arabische Sternbild der Leidtragenden, sind völlig in der Auffassung verschieden. Die obere zeigt das längliche Pferdegesicht, wie die Chinesen verächtlich von der indogermanischen und turkmenischen Rasse sagten, die schmale, lange etwas verzeichnete Nase, die zusammenlaufenden Augenbrauen, kurz all die typischen Züge der Bagdad-Schule. Dazu kommt der vierfache lange Zopf am schlichten Haar, die Tirazbinde um die Oberarme und die stilisierte Flügelkrone der Sassaniden, hier ohne Scheibe oder Ball in der Mitte, auf dem Haupte, wie sie ähnlich Khosrau auf den Wandfresken des Schlosses Amra zur Schau trägt.

Ganz anders die Physiognomie der unteren Frauenfigur. Ein rundes von Löckchen umrahmtes Vollmondantlitz mit Doppelkinn, kleinem Stumpfnäschen und winzigem Kirschenmund, das spätere ostasiatische Ideal von Schönheit in der Malerei Irans; nur sind die Augen hier noch gerade gezeichnet und nicht leicht geschlitzt. Cahun sagt von der mongolischen Rasse p. 37: „chez tout l'œil, d'un noir brillant, paraît à fleur de tête, entre les deux paupières fendues en amande allongée, au dessus de la saillie des pommettes; la paupière supérieure est très courte, comme rentrée sous l'arête vive du front." Die Zöpfe flattern leicht und graziös in Schlangenwindungen. Die Figur ist gedrungener als die der oberen, die Haltung der Arme natürlich und lebhafter. Die Hände sind sorgsamer ausgeführt bis auf die nach chinesischer Mode überlangen Nägel der ringgeschmückten Daumen. Nur die auffallend ungeschickte Zeichnung der schmalen langgestreckten, beinahe viereckigen Füße ist beiden Gestalten wie allen übrigen gemeinsam und bildet wahrscheinlich eine Rasseneigentümlichkeit, denn in den astronomischen Tafeln des Sultan Mirza Ulugh beg vom 15. Jahrhundert der Samarkander Schule zeigen sie dieselbe Form. Ferner ist auch das nicht-mongolische, jedenfalls seldschukische Kostüm bei beiden, mit großen Ohrgehängen geschmückten Frauen[1]) das gleiche, bis auf die verschiedene Kronenform — auf den anderen Bildern werden Diademe getragen —, mit weiten faltigen zurückgeschlagenen Ärmeln, deren Enden, gleich wie die der langschleppenden engen, nach unten trichterartig weit auslaufenden Beinkleider sich im Winde blähen.

Die seltsame Behandlung des gedrehten und gekräuselten Faltenwurfes chinesischer Art[2]) ist von den Makamen-Miniaturen her bekannt. Sie wird immer absonderlicher und unverständlicher, je weiter zurück die Vorbilder liegen, und was einst realistische Wiedergabe war von Stoffarten und Falten, wird jetzt zum dekorativen Ornament.

Hier ist diese Art nur noch markierter, um die Illusion der drehenden Bewegung zu erhöhen. Interessant ist die verschiedene Wiedergabe des Nimbus. Den oberen begrenzt der Doppelrand, der untere ist umgestaltet, nämlich als freies Ornament betrachtet, und seine Kontur ist mit einem nach innen gerichteten Zackenrand versehen, wie wir bereits in der Fliesenmalerei es wahrnahmen.

Bereits im 14. Jahrhundert liegt die hellenistische und seldschukische Tradition auch im Westen des ehemaligen Kalifenstaates sozusagen in den letzten Zügen, und der zentralasiatischen Malkunst, d. b. der des turkestan-chinesischen Irans, gemeinhin persisch-mongolischen genannt, wird immer mehr Einfluß eingeräumt. Die geistige Macht des Ostens ist im 13. Jahrbundert größer und stärker als die des Westens.

Neben den Werken astronomischen und mantischen Charakters und im Anschluß daran den naturbeschreibenden Handschriften waren die pharmakologischen und medizinischen, letztere mit starkem indischen Einschlag, sicher die frühesten illustrierten.

[1]) Parallelen bei den unglasierten Tonvasen des nördl. Mesopotamiens (11.—13. Jahrh.). Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1905, p. 69 ff.

[2]) Daran erinnert noch die nach unten auslaufende muschelartige Öffnung des Faltenwurfes. Von den parallellaufenden Querlinien des griechischen Kettenfaltensystems ist in den astronomischen Miniaturen nichts mehr zu spüren.

Digitized by Google

Der Text verlangte von selbst nach bildlicher Erläuterung, und die Wiedergabe der menschlichen Gestalt ließ sich bei allen Religionsskrupeln nicht gut umgehen.

Persische, griechische und indische Quellen werden benutzt, wie ein nicht illustrierter Kodex in Wien 1465, von 1056 n. Chr., beweist, mit Bezeichnungen in den betreffenden Sprachen.

„Fast so alt wie die orientalische Welt überhaupt, lag besonders die Astrologie, die Sterndenterei, unter den mathematischen und geographisch-astronomischen Wissenschaften den Arabern im Blute, diesen Sternanbetern vor Erscheinen Mohammeds, des Gottgesandten" (Müller, Islam I, p. 513).

Hellas Philosophie und Medizin, wie die Gestalten und Bilder der hellenischen Sternkunde empfing der Islam, wie dereinst das Sassanidenreich, durch die Syrer in Syrien selbst und Mesopotamien. Unter Khosrau Anuschirwan wird die Universität zu Yundi Schapur in Khusistan gegründet, ein Sproß griechisch-syrischer Kultur. In syrischen Klöstern läßt der Kalif Mam'un, dieser Ludwig XIV. des mohammedanischen Weltreiches, der Führer der Ungläubigen, Werke aufspüren, um sie übersetzen zu lassen für seine Bibliothek, das Haus der Weisheit, und sein Observatorium in Bagdad.

Ein gut Teil aber steuerten die syrischen Heiden von Harran bei, diese tüchtigsten aller Mathematiker und Astronomen[1]), die das Erbe der Sabäer und Chaldäer angetreten hatten und unentwegt festhielten (cfr. F. Saxl, Islam III, p. 160). All die heidnischen Vorstellungen orientaler und okzidentaler Götterlehre und Kultur, die „Verwirrung asiatischer Dogmen mit griechisch-römischer Mythologie und guostischen Vorstellungen", leben in den astronomischen, mantischen und magischen, sowie naturwissenschaftlichen islamischen Handschriften fort bis auf die Neuzeit (cfr. Browne, p. 305 nach Gesch. d. arab. Literat. von C. Brockelmann). Die Planetendarstellungen aber gehen in direkter Linie auf Babylon zurück und die uralten Astral-Götter (siehe Saxl, p. 162, auf dessen interessanten Aufsatz hier verwiesen sei mit all seinem Quellenmaterial, und Sarre, Münchener Jahrb. der bildend. Kunst 1907).

Assyrien, Babylonien, Persien, Indien und Griechenland leiht seinen Reichtum an Bildtypen durch Vermittlung der harranischen Sabier an den Islam. Christen, Heiden, Magier, Inder und Nabatäer, wahrscheinlich anch die Manichäer unter Mam'un sind weiter an dieser Überlieferung im Dienste der Araber tätig, die nur ihre Sprache hergeben und mit außerordentlicher Sicherheit und glänzendem Verständnis die weiseste Auswahl treffen (Browne, p. 301).

Beibehalten wurden von den Arabern die griechischen Bilder des Tierkreises nach dem ptolemäischen Megistos; die Planeten aber, wie bereits erwähnt, mit anderen Namen und Symbolen geführt als im griechischen Mythos. Schon Hamadani im 10. Jahrhundert kennt feststehende Normen für dieselben (Kremer II, p. 303. Hafis II, p. 175, spricht von ihrer Darstellung. Schack, Firdusi, p. 222; vgl. Mossulbronzen, München, National-Mus., M. A. 1910, Nr. 3106). Bei den Persern, die Überliefertes stets in ihrem Geiste umformen, werden die 7 Planeten von 7 Genien geleitet in phantastischer, frei babylonischer Form.

Neben antik-hellenischen Wundergeschöpfen treten altorientalische, ägyptische auf, dazu assyrische und indisch-buddhistische, vielgliedrige Fabelwesen. Wir sehen Zentauren, Sphinxe, Flügelpferde, Meermenschen, Harpyen, gekrönte Frauenköpfe auf Vogelleibern, Seelenvögel[2]) und Greifen, ferner die dem Martichoras ähnlichen Tiergestalten wie der Borak, das Reittier des

[1]) Fihrist erwähnt ein Buch der Harranier mit Diagrammen, Beschwörungsformeln von Mustern, Figuren, ferner gravierte Siegel und Dinge, die den Gräbern der verstorbenen Vorfahren entnommen wurden. Hammer (Fundgruben d. Or. I, p. 4) gibt einen interessanten aber phantastischen Bericht Masudis, „goldne Wiesen", wieder über die Tempel und Religion d. Sabäer. Die Harranier erschienen unter Mamun d. Kalifen, 833, in pers. Kaftans und langen Haaren, während die Christen Gürtel trugen (Ritter XI, p. 307).

[2]) Noch in einem Hafis von 922/1514 Samml. Schulz. Auch die altindischen Kinnaris haben die Gestalt der Harpyen.

Digitized by Google

Propheten Mohammed auf seiner nächtlichen Reise, ein gewisses Tier an Größe zwischen Maultier und Esel mit zwei Flügeln — in den Miniaturen ist es stets unbeschwingt. Sassanidisch ist das Einhorn mit nach vorn gerichteten Flügeln, das Oberhanpt der Ormazd-Tiere.

Hammer weist in einer Anmerkung seines Aufsatzes über die Sternbilder der Araber auf die Ahnlichkeit des Saturn hin mit ägyptischen Göttersymbolen und indisch-buddhistischen Götzen (Fundgr. d. Or. I, p. 3, cfr. Saxl, p. 155).

Noch bei den ilchanischen Tafeln Hulagus in Maragha arbeiteten Juden, Griechen, aber auch Araber unter der Aufsicht des Chinesen Fao mit dem Transoxanier Nasr-ed din.

Ein konventioneller Stil herrscht in diesen schematischen Darstellungen vor und geht in die naturhistorischen Bücher über wie die Kazwinihandschriften, „die Wunder der Schöpfung" und „die Seltenheit der vorhandenen Dinge". Hier aber wird der künstlerischen Phantasie mit Beibehaltung der Grundform mehr Spielraum gelassen. Es treten mit der Zeit in den Kopien oft Abweichungen und Anderungen hervor, die sich nicht durch die Schöpferkraft der Künstler, sondern dadurch erklären lassen, daß die alten symbolischen Bedeutungen, vor allem die dem Heidentum entlehnten, nicht mehr verstanden werden. Künstler kommen von Mosul, Damaskus, Tiflis und Kazwin, Br. Mus. Add. 7698; Cahun, p. 431 und Rieu, p. 454; siehe auch Metallglobus von Maragha des Mohammed ben Muwajid Elardhi, angeblich von 1279 n. Chr., Dresden, Physik. Salon, M. C. 3078 (Drechsler und Kühnel Beschr.).

Das läßt sich aus einer illuminierten Kopie der berühmten Kosmographie des Zakarîja el Kazwini (Samml. Sarre) erkennen, „adschâib ul maghlûqât", die Weltwunder, genannt. Wahrscheinlich entstammt sie aus einer der Provinzen des bachritischen Mamelukenstaates, etwa Syrien (cfr. Wien Fl. Cod. 1437 mit 368 Miniat.), allenfalls Mittelpersien, und nicht einer Samarkander Schule[1]), wie auch ein in der Münchner Staatsbibliothek, aus Damaskus 768/1366 datiertes Exemplar, C. arab. 464 (cfr. F. Saxl, d. Islam, p. 151—177 mit Abb. Taf. 4 u. 5). Anfang 1300 lag Samarkand, diese hochgepriesene altehrwürdige transoxanische Stätte von Wissenschaft und Kunst, nur noch zum Teil erhalten, in Trümmern, wie Ibn Batutah III. bezeugt, nachdem 30 000 Künstler und Handwerker als Geschenke von den Mongolen fortgeführt waren. (Abul Ghazi p. 117, von Urgendsch 100 000 Familien von Künstlern.) Und wenn auch gegen Ende des Jahrhunderts, ungefähr seit 1370, die Künstler von allen Provinzen des Weltreiches, so 786/1384 von Herat und den östlichen Städten, nach der Residenz Timurs zusammenströmten, so kann man zu der Zeit noch nicht gut von einer Schule sprechen, wohl aber im 15. Jahrhundert. In dieses verlegt die Handschrift Dr. Gratzl-München und nach ihm F. Saxl, p. 152 und zwar 1420 n. Chr., dagegen Martin 1350 n. Chr., Fig. 11. Auch hier sind es in ziemlich roher Zeichnung weibliche langbezopfte Engelsgestalten, aber mit Turbanen bedeckt. Der Gesichtsausdruck mit der plattgedrückten breiten Nase und die Tracht ist bereits mongolisch, wie die Ornamentik. Chinesische Motive treten deutlich hervor, wie der Drachenkopf[2]), in welchen die Flügelschwingen auslaufen, und den wir an dem Thronsitz der gleichzeitigen persischen Miniaturen begegnen. Die Behandlung der Füße ist besonders plump. Von derselben Art sind Kazwiniminiaturen S. Claude Anet, Vignier und A. Henraux, Expos. A. D. 1912.

Christliche Anklänge in dem Original seldschukischer Kunst, das diesem Werke zugrunde liegt, offenbaren sich in der Miniatur mit den Sinnbildern der Evangelisten des Neuen Testamentes, dem Stier, Löwen und Adler und islamisierten Cherubim (Oriental. Archiv, Abb. 3 Taf. V; cfr. Claude Anet, Burl. oct. 1912, Pl. III G.). Die Schule von Samarkand hat sich in der Mitte des 15. Jahrhunderts dagegen völlig den Regeln der chinesischen Malkunst angepaßt.

[1]) Kühnel, Der Islam 1910 und B.C. 136 (15. Jahrh.).

[2]) Abb. A. M. Taf. 11; Abb. Taf. 12; ferner Kunst und Künstler, Berlin, Jahrg. VIII, Heft VI, p. 322.

Digitized by Google

Bild des Propheten.
Angeblich nach einem uralten europäischen Bilde. 19. Jahrhundert.

Schah Zânun.
Skizze. 18. Jahrhundert. Sig. Walter Schulz, Leipzig.

Das Opfer Ismaels.
Miniatur. 19. Jahrhundert. Sig. Walter Schulz, Leipzig.

Digitized by Google

Deutete schon die Malart, die leicht getönten Umriß-Zeichnungen mit dem Pinsel in der für Mirza Ulugh beg (1447—49) kopierten astronomischen Schrift des Abd er Rahman Sufi auf das Reich der Mitte hin, so machen es die Schlitzaugen der echt ostasiatischen Physiognomie hauptsächlich bei der Figur des Schlangenträgers oder Jägers mit der echt chinesischen Drachenschlange zur Gewißheit (c. arab. Paris Bibl. Nat. 5036, Abb. Blochet, les origines, p. 127; Burlington Magaz. July 1903, p. 132; Migeon, Fig. 12; Blochet, peintures, Taf. 11).

Noch im 17. Jahrhunderts hat sich diese uralte Darstellungsart erhalten, wie die Federzeichnungen eines Kitab sauwar el kuwakib, ein unvollständiges Buch über Sternbilder im Königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin zeigen (B. C. 345). In einer Handschrift des Kazwini aus dem 17. Jahrhundert ist z. B. das altindische und später auch türkische Symbol der Welt zu sehen, der Stier, ein Zebu, das Sinnbild der Erde, welches alle Wesen ernährt, die belebte Natur, auf dem Fisch stehend, dem Wasser[1]) (Samml. Schulz und B. N. suppl. pers. 332, fol. 349). Ja sogar in der Gegenwart, in den wenig künstlerischen Drucken von Exemplaren des Kazwini (Teheran 1264 n. H.) wird der Bogenschütze der Seldschukenkunst ein wenig modernisiert als Zentaur mit Drachenschwanz dargestellt, wie er sich auf den mesopotamisch-ortokidischen Münzen oder Skulpturarbeiten, z. B. einem Gypsrelief in Berliner Privatbesitz, findet (Samml. Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1905, Abb. 11a). Auch in der Fliesenmalerei, z. B. über dem Bazareingang in Isfahan aus der Abbaszeit.

Es ist ein krauser, phantastischer Fabelkreis, allen Weltteilen entlehnt, ganz wie bei uns im Mittelalter, ein wahres Breughelchaos — Wunder- und Greuelgestalten von Menschen und Tieren, meistens magische Figuren, in Stein zu schneiden als Talismane, neben geometrischen wie das Siegel Salomonis, zwei in einandergeschobene Dreiecke oder Einzelknoten, z. B. Mann auf Geier, Mann mit Lanze und Schild auf zwei Stieren (für den Stein Dschaza), auf Löwen, deren Schweif in einem Wolfskopf endet (Paris, suppl. pers. 332, fol. 81; und M. C. 803 und 804; vgl. Kühnel A. M. 1911, p. V).

Wie bei den Seldschuken, so hat auch die Astronomie neben der Heilkunst in Khwarezm geblüht. Vom heutigen Khiwa stammen mehrere erhaltene Manuskripte her.

Wenn sich von persischen Miniaturen der frühesten Zeit nach dem Mongoleneinfall im Vergleich mit den arabischen wenig erhalten hat, so liegt dies zum größten Teile, gerade wie in der Literatur, auch an der späteren Heimsuchung des vielgeprüften Landes durch Timur, der 1381 n. Chr. den Oxus, den Grenzfluß von Persien und Iran, überschreitet, und der Eroberung und teilweisen Zerstörung der wichtigsten Kunstzentren, zum kleineren Teile an dem lange währenden Zögern der iranischen Maler, für die fremden ungläubigen Gebieter, in Konkurrenz mit den chinesischen oder uigurischen Künstlern, zu schaffen.

Während der Mongolenherrschaft ist der Moslim anfangs nicht mehr Herr im eigenen Lande. Buddhisten und Christen spielen abwechselnd die erste Geige. Unter Arghun ist abwechslungsbalber ein Jude Vezier.

Erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts, ungefähr vom christenfreundlichen Arghun an (1284—91), belebt sich von neuem die Schaffensfreude iranischer Malkünstler, zumal mit der endgültigen Islamisierung der Ilchane seit Ghazan, 1295 n. Chr.

Von dieser Zeit an liegen Dokumente unzweifelhaft persischer Miniaturmalerei vor, nicht früher.

Im Gegensatz zur abbasidischen Buchmalerei unter der Führung von Bagdad, deren antike Figuren zumeist in kräftigen, frischen Farbtönen auf neutralem weißen Grunde agieren, stehen

[1]) Nach Cahun fünf Elemente im Türkischen: Erde, Holz, Metall, Feuer, Wasser, verkörpert in fünf Personen, später nur Erde und Himmel. Die Jahre mit 12 Tiernamen für die Monate. El Wahid zeichnet Fayenceteller mit Tierkreis 1564 (Kaiser Friedr. Mus.).

solche mit höchstens drei bis vier zarten Halbtönen nebst Gold auf ziegelrotem oder blanem Felde. Hie und da tritt dafür auch ein herrlicher, starkschichtiger Goldgrund auf, der später sehr häufig, neben dem üblichen Blau des Himmelszeltes, durch ein minder kostspieliges Gelb ersetzt wird.

Diese Bilder der Übergangszeit abbasidischer Stilart in eine mongolisch-chinesische lassen noch deutliche Anklänge an ägyptisch-fatimidische und syrische Traditionen erkennen, weisen die alte Malweise mitunter auch noch auf; daneben aber kommt das iranische Element sogar im 13. Jahrhundert schon zur Geltung und ringt nach größerer Selbständigkeit, die es Anfang des 14. Jahrhunderts etwa, z. B. mit dem farbenreichen Pariser Manuskript B. N. suppl. pers. 1113, erlangt. Zugleich aber macht sich im steigenden Maße chinesische Form der Zeichnung und Auffassung geltend.[1])

Diese persischen Primitiven entstammen aller Wahrscheinlichkeit nach einer mittel- und ostpersischen Schule etwa von Isfahan oder Rhages, letztere in dieser Periode durch seine Keramikmalerei ja genügend bekannt, nnd Transoxanien, wo die turkestanische Wandmalerei noch unter der Regierung der Ilchane in Blüte steht.

Zu dieser frühpersischen Gattung gehören, der Zeit nach geordnet: *die Geschichte der Kalifen von Tabari* (übers. 352 n. H. von el Balami, dem Minister der Samaniden in Bochara) mit Gestalten in braunen, dunkelgrünen und gelben Halbtönen auf rotem Grunde (Expos. A. D. 1912, Collect. Kevorkian; vgl. Claude Anet im Burlington Magaz. oct. 1912 Pl. II D. und p. 15). — *Die Fabeln des Bidpai, Kalila we Dimna* von 633/1236, kopiert vom Kalligraphen Jahja ben Mohammed, genannt Dscheddé Rudi (Coll. M. Vignier[2]), Henraux, Kann, Claude Anet in Paris, vgl. Claude Anet Pl. I B und C), mit Tierbildern in breiter dekorativer Freskomanier bereits so früh unter chinesischem Einfluß, ähnlich den Malereifragmenten von Khotan. — An diese Kalila we Dimna-Bilder erinnern die später anzusetzenden Tierminiaturen im Yildizalbum. — Weiter ein astronomisches Blatt von 748/1349 (Coll. Kev. Expos. A. D. Paris 1912), und vor allem endlich ein *Schahnamé* vom Anfang des 14. Jahrhunderts (Leipzig) mit 39 Miniaturen, welche den Miniaturen S. Kevorkian sehr ähnlich sind. Dieser kleine beschädigte Buchtorso ist besonders deswegen so interessant, weil sich in ihm vortrefflich die Weiterentwicklung zur persisch-mongolischen Stilart studieren läßt, die er noch nicht völlig repräsentiert. Wie auf dem astronomischen Blatt und den Tabari-Illustrationen stehen die kolorierten Zeichnungen auf rotem Grunde.

Neben größter in die Augen springender Verwandtschaft mit Werken später Bagdadschule, unter ihnen mit der oben erwähnten Kalifengeschichte — auch in der letzteren tritt z. B. die nur in dieser Zeit anzutreffende bunte Zinnenkante auf —, lassen sich Eigentümlichkeiten in der Zeichnung erkennen, die allein in einer ganz besonderen Klasse von Miniaturen wiederzufinden sind, über die nachher des weiteren zu sprechen ist, und die man als spezifisch chinesisch-mongolische Schöpfungen bezeichnen kann.

Zu dieser Gattung aber sind die Schahnamébilder nicht zu rechnen, und deshalb stellen sie in ihrem archaischen Stile am klarsten das Bindeglied zwischen hellenistischer und ostasiatischer Malerei dar.

Zeugen der alten, im Schutte der zerstörten Tigrismetropole begrabenen, persisch-arabischen Schule sind die typischen Gestalten der halbverschleierten Frauen und vollbärtigen Männer, mit langen vierfachen Zöpfen, in bauschigen Gewändern, deren Faltensystem in Halbtönen, nach alter

[1]) Ein astronom. Werk aus Transoxanien, 739/1338 von einem Herater kopiert. B. N. suppl. 1306 weist chines. Einteilung auf. Blochet Catal. 1912, Paris 776.

[2]) Dies Blatt mit 9 Personen von schwarzer Hautfarbe wegen der Halbnacktdarstellung sehr interessant. Hier versucht der Künstler ein indisches Milieu zu geben. Das Ms. ist Ghazan Khan gewidmet. Min. pers. Pl. III.

Digitized by Google

Aquarellmanier, abschattiert sind, wie in den Pariser Makamen. Aber die Köpfe bleiben hier nach mongolischem Gebrauche ohne Nimbus, der noch in der Tabarihandschrift erscheint. Auch die Mode der Tirazbänder ist vorüber. Auffallend sind die schellenartigen Sturmbänder der Helme.

Die Helden tragen lange, oben eingerollte Tierkopfstäbe in den Händen, ganz wie auf den Rhagesfliesen (Coll. Osma, Madrid.) Ähnliche Stäbe, ohne Tierköpfe, führen die spitzmützigen Reiter auf dem großen Titelbild des bedeutend früheren Wiener Galenuskodex.

Auch all die Requisiten des Seldschukenstiles sind in diesen Schahnamé-Illustrationen vorhanden. Da ist die Form des niedrigen Thronsessels auf vier glockenförmigen gedrehten Füßen, mit bogenförmiger Rückenlehne und Granatapfelkrönung, mit dem Kissen von Fell, über das eine Brokatdecke gebreitet ist, und der niedrigen Fußbank. Hinter dem Sitze lugen rechts und links ohrringgeschmückte Diener, mit großen geraden Schwertern im Arme, hervor, wie auf der Lüsterschale des Mr. Peytel oder der großen Wiener Galenusminiatur. Der Herrscher thront im Schmucke der Sassanidenkrone; zu seinen Füßen spielt ein Perser mit einem Inder Schach, während sich ein Bittflehender niederwirft, in einer völlig antik anmutenden Pose. Nur das Blumenmuster der Stoffe und die Kopfbedeckungen, zumal die mit zwei Federn geschmückten charakteristischen mongolischen Pelzmützen und chinesischen Baretts, verraten die unheimliche Zeit der Ilchane. Alten Stiles ist auch der pflanzliche Dekor, nämlich die langen rankenförmigen Stauden mit eirunden oder sternförmigen Blumen, wie in der gleichzeitigen Keramikmalerei. Wie dort wird der Hintergrund, hier in der Buchmalerei allerdings in blauer Farbe, mit einem Sternmuster von drei kleinen Bällen belebt, ein Motiv, das auch bei Koranen des 14. Jahrhunderts in Anwendung kommt, und späterhin als das sogenannte Timurwappen zum Stoffmuster dient. Im Schahnamé wie in den Kalila we Dimna-Illustrationen von 1236 n. Chr. sind auch die in der indischen Malerei noch heute so beliebten kugelförmigen Bäume mit dichtem Laubdach und ellipsenförmigen Blättern zu finden, auf denen sich Vögel wiegen (cfr. Claude Anet, Burlington oct. 1912 Pl. I). Die Bidpaifabeln tragen stets den Charakter ihrer Heimat Indien.[1])

Diese *indischen Anklänge* sind nichts Neues für jemand, der sich mit den persischen Primitiven beschäftigt. Sowohl in der Keramik- wie in der Buchmalerei dieser Epoche stößt man auf sie, zumal die Darstellung der Nacktheit, vor welcher der Moslim stets sich scheu hütet.

Ihre Übermittelung ist bei den uigurischen Künstlern von Turfan und denen von Khotan zu suchen. Zum Teil aber beruhen sie auch auf den uralten Vorbildern für den Kazwini. Nackte Gestalten erscheinen, oft in buddhistischer Gestalt, in der Keramikmalerei, z. B. auf einem Lüsterstern, S. W. S. Leipzig, mit Heiligen, einem Gefäß mit Mann im Wasser und einem Becher (Tabbagh frères), letztere beiden in La céramique dans l'art musulman, Paris 1913, reproduziert, sowie auch in Buchillustrationen, z. B. im Mana'fi von 1295 (Collect. P. Morgan) und im Yildizalbum, Thronszene, sowie im vorhererwähnten Kalila we Dimna-Blatt Coll. Vignier.

Auf sassanidischen, in Rußland gefundenen Metallgefäßen sind sie gleichfalls öfters zu bemerken. Sie verschwinden dann später immer mehr mit dem zunehmenden Fanatismus der Schiiten.

Prachtvoll ist die realistische Wiedergabe der Tiere im Schahnamé. Mit welcher scharfen Beobachtung wird durch die Linie die Mannigfaltigkeit ihres inneren Wesens dargestellt! Des Löwen und Ebers im Schilfgras, ferner selbstverständlich, wie immer in Iran, des Pferdes und des vom Pfeil getroffenen Wildesels oder der Enten (s. Taf. 14 u. 18).

Die Wasservögel tummeln sich auf einem Becken, das hier in unregelmäßigen Figuren, Schneckenwindungen und gebrochenen Kurvenlinien in Abschattierungen von blau-weiß, nicht wie sonst später üblich in Spiralen, nach Chinas Vorbild, dargestellt wird. Dergestalt ist das

[1]) Ein leider beschädigtes interessantes Bidpai-Exemplar der mongol. Epoche in der vicekgl. Bibl. zu Kairo.

Digitized by Google

Wasser auch in den Scheferschen Makamen von 1237 (Martin, Pl. 10) zu sehen und auf Gemälden der frühen Mingperiode in China (Martin, Pl. 63, zwei Enten im Wasser).

Auffallend aber und von größter Seltenheit ist die Auffassung der landschaftlichen Staffage. Es sind dies stilisierte kegelförmige Hügel in Hellblau, Rot, Rosa und Gelb, nach arabischer Manier abschattierte Lokaltöne, wie bei den Gewändern, mit eingezeichneten größeren und kleineren ellipsenförmigen Steinen. An den Baumstämmen kehren dieselben Ellipsenfiguren in allen Miniaturen persisch-mongolischer Schule wieder bis in das Bagdadwerk von 1396 (Br. Mus. Add. 18113). Dort aber bereits kaum noch bemerkbar. Dagegen schmückt in einem dieser ornamentalsten aller persischen Miniaturblätter, „zwei kämpfende Recken" (Martin, Pl. 50), die Zypressenstämme sogar ein regelmäßiges ellipsenförmiges Ornamentmuster, wie auch das Laubdach selbst mit Rosetten- oder Sternmuster übersponnen ist. Dies auch S. De. von 1575.

Nur einmal noch in der gesamten Miniaturmalerei Irans kann man dieser eben erwähnten Art der Wiedergabe von Berglandschaften meines Wissens begegnen, nämlich in dem Mana'fi el Hajawan von 695/1295 (Collect. P. Morgan), wenigstens dem naiven Grundgedanken nach, das Felsgestein wiederzugeben; die Hügel dagegen erscheinen in anderer Gestalt, nämlich echt chinesisch grotesk und vieleckig (Martin, Pl. 24 und 25), nicht in runder Form, wie im Londoner Teil des Dschami et tawwarikh von 1314 (Martin, Pl. 32), wo nur noch Spuren dieser Entstehungsart zu finden sind. Diese Formen entstammen der Sungperiode, 960—1278.

Im Leipziger Manuskript schickt sich trotz des archaischen Stiles die Buchmalerei Irans an, ihre eigenen Wege zu gehen, mit dem bestimmten Kurs nach Ost, und sie hat zum Teil schon ihre Formen gefunden.

Der rein chinesische Stil der frühesten Mongolenzeit ist bereits überwunden. Fast zu gleicher Zeit nämlich, als die Künstler Irans versuchen, die altüberlieferten Kunsttraditionen der Seldschuken- und Fatimidenzeit nach dem Zusammenbruch des Kalifenreiches und dem Falle des islamischen Weltzentrums Bagdad dem mongolischen Herrschergeschmack mundgerecht zu machen, zu chinesieren ohne chinesisch zu werden, etwa zur Zeit von Oldschaitu, haben die von den Ilchanen nach Iran gerufenen chinesischen Künstler dasselbe Bestreben im entgegengesetzten Sinne. Sie wollen die große Malkunst Chinas gewissermaßen in das Mohammedanisch-Persische übersetzen. Daß ihnen dieser Versuch mißlingen mußte, das ist bei der nationalen Veranlagung des chinesischen Künstlers überhaupt, der stets Chinese bleibt, leicht zu begreifen. Sie mußten bald den persischen Rivalen das Feld räumen.

Dennoch bleiben die Sieger die Besiegten. Die Kunst der Linie, das *chinesische Schema*, herrscht von nun an in der ganzen Kunstanschauung Irans.

In die kurze Zeit dieser vergeblichen chinesischen Eroberungsversuche auf dem Gebiete der Malkunst, Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts, fallen die Miniaturen der Handschriften wie des *Pariser Dschuweini* von 689/1290, suppl. pers. 205, vermutlich, sicher der bereits erwähnte *Kodex Mana'fi el hajawan* mit 94 Miniaturen von 1295[1]) und die Fragmente des *Dschami et tawwarikh* von 719/1319 in der Royal Asiatic Society in London, mit 40 Miniaturen, und zum größeren Teil in der Universitätsbibliothek von Edinburg. Auf sie soll noch an anderer Stelle später eingegangen werden.[2]) Auch all die Zeichnungen der Jüanperiode in Persien gehören hierher, die teilweise mit matten Farbflecken belebt sind, und die stets die charakteristische Art

[1]) Pers. übers. von Abd el Hadi el Maraghi auf Befehl von Ghazan Khan, 694—99/1295—1300, vgl. Burl. Magaz. 1913, July, Claude Anet.

[2]) Neuerdings erschien bei Demotte, Paris, ein hochinteressantes Schahnamé aus dieser Zeit mit Bildern größten Formates, wohl das älteste erhaltene illuminierte Exemplar des Königsbuches. Echt chines. sind die kurzbeinigen, gedrungenen Pferde, sowie die landschaftliche Staffage der Sungzeit — Bäume mit Büscheln gezackter Eichblätter, wie in der tatarischen Malschule. Auf den Panzern erscheint das Wolkenband als Ornament (siehe Taf. 20—29).

von verschlungenen Tüchern und Bändern in seltsamen, dekorativen Knoten aufweisen. Selbst der Pferdeschweif ist stets so verknotet, wie man auch in der gleichzeitigen persischen Keramikmalerei bemerken kann. Beibehalten wird dieser chinesische Zug mehr oder weniger bei späteren Engelsdarstellungen. Im Kazwini von Sarre tritt er noch ziemlich stark auf. Ein grauer Ton, verbunden mit der Anwendung von viel Silber, das mit der Zeit oxydiert ist, kennzeichnet diese in der Auffassung der Figuren, mit überlangen, detailliert gezeichneten und grotesk verdrehten Fingern, und der landschaftlichen Staffage, hauptsächlich in der *Betonung der Linie* echt chinesischen Bilder. Mitunter mischen sich auch indische und manichäisch-uigurische Züge dazwischen. So ist der Blumendekor auf dem Bilde eines Drachentöters (Martin, Pl. 12), nicht des Ritters St. Georg, wohl aber des Königs Schamhurasch mit Lanze, der auch im Kazwini eine Rolle spielt (cfr. B. N. suppl. pers. 332, fol. 83) und sich bis in die neueste Zeit in persischen Miniaturen erhalten hat (Samml. Schulz), fast derselbe wie in den Bilderfragmenten von Turfan.

Das seltsame Mana'fiwerk von 1295 ist nicht einheitlich im Stil. Neben Tierbildern vormongolischer Schule mit ausgesprochenem dekorativen, an altsassanidische Vorbilder erinnernden Charakter, enthält es solche von völlig realistischer, beinahe modern anmutender, aber ganz im chinesischen Geiste aufgehender Zeichnung.

Welch ein Unterschied mit dem nur 45 Jahre älteren Mana'fi von Ibn Bakhtischû im British Museum Or. 2784 (Martin, Pl. 17—20, Fig. 5 u. 6), oder den 80 Miniaturen des Kalila we Dimna! (B. N. Arab. 3765).

In dem Londoner Werk ist das Tierreich in vollendetster Weise ornamental und doch so charakteristisch für jede Gattung und Art durch die Linie wiedergegeben, eine Nachschöpfung sassanidischer und hellenistischer Kunst. Man betrachte den langgestreckten feingliedrigen Jagdhund, den geschmeidigen Tiger, päläng oder Leopard. Schwerfälliger ist der Löwe dargestellt, dessen Mähne zum Ornament dient, wie auch der Rüssel des Elefanten gegliedert wird in derselben Bambusart wie die Baumstämme. Die Flügel der Vögel oder die Gelenke der Tiere werden nach altassyrischer Art mit Kreisarabesken versehen, und die Hasen tragen Halsbänder. Alles ist ornamental gestaltet. Nichts von alledem im späteren Mana'fi. Auch die Baumstaffage, hier von Vögeln belebt und ohne den gegliederten Stamm, ist eine andere viel realistischere als die schwerfällige freskoartige und kreisarabeskenförmige der Londoner Handschrift.[1]) Dies ist noch mehr der Fall bei den Tierbildern im Yildizalbum (Martin A. M. Taf. 6), die ich einer bedeutend späteren Epoche zuschreiben möchte.

Wie die Tiere in der persisch-mongolischen Schule in der Folgezeit aussehen, wie unbeholfen und plump, obwohl realistisch nach chinesischem Vorbild, dies läßt sich aus der Kalila we Dimna-Handschrift von 660/1262, Coll. D. P., erkennen, die sicher einer bedeutend späteren Epoche entstammt. Die Behandlung der Figuren, der Felspartien und der am Himmel schematisch zu beiden Seiten thronende große Wolkenschwamm in Gestalt eines riesigen Taschenkrebses tun dies kund.[2]) Ich möchte diese Bilder der fertigen mongolisch-persischen Schule im 15. Jahrhundert zuweisen, allenfalls Ende des 14. Jahrhunderts. Wie kann diese Handschrift von 1262 auch für einen Ghaznawidensultan geschrieben sein, der früher mit den Mongolen und ihrer Kunst in Berührung gekommen sein soll als die Einwohner des westlichen Persiens, wo das Mana'fibuch geschrieben wurde? (cfr. Martin, p. 14 und Pl. 40 und 41). Zu der Zeit hatten die Ghaznawiden bereits ausgespielt (962—1186), so daß also nur an eine Kopie von einem Werke aus jener Zeit zu denken wäre. Jedenfalls wurden dann die Miniaturen später eingefügt.

[1]) Diese in konzentrischen Ringen angeordnete Darstellung schöpfte die Hankunst von Mesopotamien und ist auf den Felsenreliefs dieser Periode zu sehen. Die Tiere sind schwerfällig gezeichnet, wuchtig aber plump eckig während der Hanzeit und unter den Tang. [2]) Genau so stilisiert ist er im Schahnaméblatt S. Sambon aus der Schah Rukh-Zeit, 15. Jahrh.

Digitized by Google

Kalilamanuskripte befinden sich noch in Paris, B. N. suppl. 913 von 794/1392, ferner 376 von 678/1279 und 377 vom 16. Jahrhundert. Vom 15. Jahrh. sehr fein S. V. G., später S. L. R.

Man glaubte bisher annehmen zu dürfen, die Miniaturen einer der ältesten bekannten illuminierten persischen Handschriften dieser Zeit (Bibl. nat. suppl. pers. 205), die bereits erwähnte Kopie von Reschid el Khwafi einer Geschichte der Eroberung der Welt von Ala ed din Ata Melik Dschuweini von 689/1290 repräsentiere das malerische Können der Künstler Irans in dieser unheimlichen Epoche (Blochet, les écoles, p. 9, revue archéol. 1905: „L'art un peu gauche, qui plaisait aux princes mongols").

Aber diese halbzerstörte getuschte farblose Federzeichnung in Tinte, welche die Überreichung des Buches an den Herrscher durch den knienden Autor darstellt, ist wahrscheinlich nur eine unfertige Skizze geblieben, deren Ausführung durch irgend ein Ereignis unterblieb. Vielleicht war es auch nur der Versuch eines türkisch-uigurischen oder christlich-syrischen Schreibers oder aber eines Chinesen.

Daß in Wahrheit der Geschmack der Ilchane um diese Zeit schon verwöhnter war, das lehren auch noch zwei für die Geschichte persischer Buchmalerei überaus wichtige Dokumente. Es sind dies lose Blätter, Anfangsseiten eines verlorenen Manuskriptes, die nebst anderen Miniaturen und kalligraphischen Mustern, zum größten Teile der Timuridenzeit, in einem Sammelband in der Bibliothek des Yildiz zu Konstantinopel der Nachwelt erhalten geblieben sind (A. M. Taf. 8; M. C. 649.) Nach Bercbem, Münchener Ausstellungsw. p. 16, ist es ein Denkmal aus der Staatskanzlei oder der Hofbibliothek der Timuriden.

Man ist zuerst versucht, das rechte dieser frühesten uns bis jetzt bekannten mongolischen Bilder für chinesisch, das linke für indisch zu halten und demgemäß Künstlern dieser beiden Länder zuzuweisen, so stark ist Typus und Gepräge beider Nationen. Jedenfalls wurzeln beide in der buddhistischen Kunst Zentralasiens. Bei näherer Betrachtung allerdings stellt sich heraus, daß wir es mit eigenartigen Gemälden zu tun haben, die ohne Zweifel dem islamiscben Kulturkreis angehören und nur von einheimischen Malern geschaffen sein können, die in den Traditionen des alten bodenständigen Freskostiles groß geworden sind. Das iranische Element macht sich trotz aller Einflüsse aus dem äußersten Osten deutlich bemerkbar. Ist die Hauptbordüre allein schon sarazeniscb, so läßt die kufische Schriftbordüre an der Satteldecke des Elefanten und Rückenlehne des Thrones keinen Zweifel aufkommen. Wahrscheinlich haben wir hier die erste später in Anfangsblättern so beliebte Darstellung von Salomo,[1]) dem Propbeten, mit der Königin von Saba zu seiner Linken, hier mit chinesischer Frauenhaube angetan, nach mongolischer Hofetiquette etwas unterhalb des Herrschersitzes, wie der älteste Sohn zur Recbten, inmitten des Hofstaates. Auf Suleiman deutet die Wunderwelt rings um den Beherrscher der Menschen, Tiere und Geister. Er erscheint mitunter auch mit seinem weisen Minister Azef, z. B. B. N. suppl. pers. 1443 von 826/1422. Natürliche und Fabelwesen Chinas umgeben den Propheten wie Hirschkilin, Phönix, Wasservögel, das Einhorn, der Elefant und das Zebra. Der Heilige thront wie Buddha auf seinem Herrschersitz, den ganz wie in späteren Miniaturen zwei chinesische gehörnte Drachen zieren. Der Maler ist in Gedanken noch Buddhist. Dem Türken lag am besten der Buddhismus mit seiner Ruhe (Cahun. p. 16).

Diese Blätter stehen zeitlich in der Mitte zwischen der Entstehung der großen Szene im Galenuskodex, Wien Nr. 1462 alten Stiles, des 13. Jahrhunderts, und den Anfangsseiten eines Hariris ebendort (Fl. Cod. 372 von 1334 n. Chr.), das trotz des späten Datums noch in dem Bagdadstil gemalt ist und einen thronenden Herrscher mit dem syrischen Becher in der Hand darstellt, von steifen kronengeschmückten Genien beschützt; ein Gaukler produziert

[1]) Z. B. suppl. pers. Paris 332 von 1388, fol. 5, pers. 54, fol. 138, suppl. pers. 776. Ferner Samml. V. G. u. W. S., M. C. 661.

Digitized by Google

seine Kunststücke. Die Musikanten tragen bereits mongolische Federkappen (Martin, Pl. 15). Seltsam ist die Behandlung der Ohrmuschel sowie die Darstellung auf einer anderen Miniatur des Hariri (Martin, Pl. 16), das zwei Personen neben einer Schüssel mit einem gebratenem Schwein zeigt und einem großen Becher mit Blumen dahinter. Sämtliche Personen sind ohne Nimbus in diesem Werk.

Wahrscheinlich gehen die drei großen Thronszenen auf vormongolische Wandfresken zurück oder Vorbilder zu diesen. Der Stil des Kalifats wandelt sich allmählich zu dem mongolisch-chinesischen um.

Doch kehren wir zur Beschreibung der Yildizminiaturen zurück.

Wir wissen jetzt, daß die chinesische Kunst eng mit der sassanidischen verbunden war. Die diademgeschmückten Genien oder Engel[1]) mit langen Flechten und bändergeschmückten Kränzen in den Händen, welche das Haupt Salomonis umschweben, lassen noch die Vorbilder erkennen, die antiken Viktorien der Felsenreliefs von Tak-i-Bostan, freilich nicht mehr nach seldschukischer oder steifer abbasidischer Manier, wie im Hariri von 1334, sondern in ostasiatischer Gestalt — das kurze Hemd läßt den Leib unbedeckt — und mit breitem Gesichtstypus und geschlitzten Augen, von der keramischen Malerei und den arabischen Miniaturen her bekannt. Sie erinnern an die buddhistischen Engel mit fliegenden Gewändern von Korea, 6. Jahrhundert, auf dem Schrein des Tempels von Horiuji.

Sassanidisch ist ferner die Gestalt des Einhorns, wie die Form der Schwingen, die sich nach vorn schweifen. Sassanidisch erscheint die Ornamentik der in sich verschlungenen Palmettenbordüre, bei der verwischte Kreisornamente Köpfe mit der Flügelkrone vortäuschen können. Sie erscheint, wie auf allen Miniaturen des primitiven Stiles, klotzig und schwerfällig, wie aus festem Material gemeißelt.

Ziemlich sämtliche Personen sind nimbiert, und zwar zeigt der Diskus die alte byzantinische Form des Doppelreifens. Er deutet auf den Zusammenhang mit dem Malstil Bagdader Schule wie das Sternmuster auf dem Kissen, die seltsame oben besprochene Behandlung der gekräuselten Gewänderfalten, die wie Ornamente wirken und die wahrscheinlich gleichfalls der indisch-buddhistischen Bildkunst entlehnt sind, denn die Khotanfunde weisen dieselbe Eigentümlichkeit auf. Am auffallendsten sind sie in der großen Galenusminiatur, wo sie der Künstler bei der Kopie sicher nicht verstanden hat und ein Muster daraus konstruiert.

Und nun das andere Bild. Rein indisch sind die nackten Begleitgestalten des Elephanten — dieser allerdings auch in derselben Gestalt, mit gelappten Ohren, und mit demselben Zierrat, kleinen Glocken, seldschukisch (z. B. Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1905). Es sind dieselben Figuren wie auf den altindischen Wandmalereien von Adschanta (Burlington Mag., June 1910, p. 134: The frescoes of Ajanta by Ch. Herringham). Die nämlichen glockenförmigen Beine der Sessel erscheinen daselbst. — Und wieder die Jäger mit dem kurzhalsigen, stark gebauten Falken auf der Hand, die Gestalt des edlen Leibrosses, dessen Schweif wie in der Keramikmalerei zu einem Knoten geknüpft ist, ferner das gestreifte Zebra, das alles könnte noch im 17. Jahrhundert in Indien gemalt sein, wie der ganze Aufbau des Bildes, der durch eine Estrade gewissermaßen in zwei Teile geteilt wird, so daß sich ein oberer und unterer Vorgang abspielt. Genau in derselben Weise stellt der Inder seine figurenreichen Szenen später dar in der mongolischen Schule. Anderseits lassen sich für die mongolisch-persische Malschule folgende übereinstimmende Züge aus diesen beiden Miniaturen erkennen.

Da sind sonderbare Kopfbedeckungen, identisch mit denen der Turfan-Fragmente, die an Glockenblumen erinnern, wohl für die Dienerschaft, Turbane, Filzmützen von der Imamah,

[1]) Die altpersischen Ferwersent waren männlich.

Digitized by Google

dem Musselinstoff, umwunden für Priester und Gelehrte, Pelzbarette mit Federn, neben christlich-uigurischen in Form von Kardinalshüten, quer gesetzt und eingedrückt, mit Reiherstutz versehen, oder Hüte mit breiten Krempen, ferner chinesische Mützen und hohe Mützen mit Knopf. Die Leute von Catay tragen kleine Hüte und Felle (Clavijo, p. 141). Alle diese Formen finden sich wieder in einem Pariser Manuskript und zum Teil auch in der Keramikmalerei (Suppl. pers. 1113 und Teller von Sultanabad, A. M. Taf. 103, 13.—14. Jahrh.). Da ist ferner dieselbe Form der Drachenkopfverzierung[1]) des Thronsitzes[2]) mit Blumenornamentik, des Textilmusters, ferner der kleinen mongolischen Feldstühle, sandali (Sarre, seldschuk. Kunst, Abb. 8, p. 8, Mus. zu Konia), auf denen die Personen sitzen, das rechte Bein erhoben, da ist sodann dieselbe Gestalt des sitzenden Jagdleopardens und des geschmückten Elefanten, schließlich die Belebung des Himmels durch die echt chinesisch, mit dem Kopf nach unten herabschwebenden Genien, und als Ornamente die buddhistischen Wolkenschwämme, Tschi. Die Genien tragen später allerhand Gefäße in den Händen, wie Räucherlampen, Schüsseln, deren Inhalt sie nach mongolischer Sitte über die allerhöchsten Personen ausschütten, Reis und Goldmünzen, Perlen und Edelsteine. Ferner tragen sie Standarten, Roßhaarschweife und Fächer. Dies Motiv entstammt der buddhistischen Malerei (siehe Burlington Mag., Mai 1910, Abb. von chines. nnd japan. Gemälden). Die mit Federn bekleideten Tennins tragen noch Lotosblumen und sho, eine Art Flöte.

Daß die Originale dieser Blätter aus Meisterhänden Zentralasiens stammen, jedenfalls aus Turkestan, das sagt ihr Gemisch von indischen und chinesisch-sassanidischen Elementen, zeigt die ganze Form, nämlich die von buddhistischen Gemälden. Zum Überfluß beweist dies auch der reichliche pflanzliche Dekor, der sich in breiter Freskomanier, wie ein Geranke durch die figürliche Szenerie webt, mit großen sechsblättrigen Palmettenblumen der Sungdynastie und ornamentalen riesigen Päonienblüten, deren sich die buddhistischen Malkünstler so gern bei ihren Gemälden zur Flächenfüllung bedienen.

Drei Länder *Persien*, *Indien* und *China* haben zu dieser *Mischkunst* beigesteuert, welche die persisch-mongolische genannt wird.

Sie dokumentiert sich als eine Weiterentwicklung des Bagdadstiles in ostasiatischer Richtung mit ziemlich grellen, kräftigen Farben auf hellem Grund und derber Zeichnung mit ganz besonderer Größe der Figuren, wie sie im ganzen sonst nicht wieder in der persischen Buchmalerei üblich sind, wohl aber in der indischen, z. B. einem Hamsanamé des 16. Jahrhunderts (Wiener Hofbibliothek, Samml. Sarre und Schulz, jetzt Leipziger Kunstg.-Mus.), ferner in Königsbüchern. Sodann haben die Miniaturen der mongolischen Schule den Vorzug, wenn sie als primitive naturgemäß auch noch nicht auf der Höhe des technischen Könnens späterer Perioden zu stehen scheinen, daß sie versuchen, wahrheitsgetreu und allem Konventionellen und Stilisierten abhold, das Leben und Treiben der damaligen Zeit in Persien zu schildern, wie ihre Künstler es erlebt haben, oder wie es ihnen überliefert wurde. Der Nimbus hat in dieser realistischen Schule ausgespielt.

Es sind deshalb hochbedeutende Dokumente historischer Genremalerei, die vor unseren Augen diese so gut wie unbekannten Zustände einer uns fremden, zwar ziemlich barbarischen und kriegerischen, aber dennoch nicht unzivilisierten Welt wieder klar und faßbar erstehen lassen, mit Einzelgestalten voller Eigenart und Leben und einer wenn auch etwas steifen Natürlichkeit, die in so früher Zeit überraschen muß, aber ein Rest ist von alter Tradition.

---

[1]) Im Ms. des Klosters zu Pera, Martin, Teppichw., Fig. 81. Noch heute in Bilderrahmen. Auch in Metallarbeiten. Bronzekunst von Herat von 559/1163. M. C. 3020.

[2]) Ibn Batutah III. p. 34: „un siége semblable à une chaise à prêcher et recouvert de soie brochée d'or."

Digitized by Google

Je mehr sich dann die Erinnerung an die alte einheimische mittelalterlich-seldschukische[1]) Schulrichtung und den Bagdadstil verliert, und die Malerei sich dem Kulturkreis Ostasiens nähert, im Gegensatz zur Politik[2]), desto steifer und schematischer wird die Zeichnung, wird das Gewicht mehr auf die Farbe gelegt als die Zeichnung, bis sich unter den Timuriden in der Heratschule die Malkunst Irans wiederfindet und einen schnellen ungeahnten nationalen Aufschwung nimmt.

Wesentlich unterscheidet sich die Stilart der persisch-mongolischen Schule von der chinesisch-mongolischen, deren Mischstil sich deutlich zeigt in einem arabisch übersetzten Fragment der persischen allgemeinen Geschichte, dem Dschami et tawwarikh (bis 703/1303) des Raschid ed Din von 1314/15, von dem Mr. Blochet eine Ausgabe veranstaltete[3]) (R. A. S. London und Universitätsbibl. Edinburg). Zweifellos ist der Künstler kein Perser, der vielleicht in Bagdad oder Damaskus das Werk illustriert hat, sondern ein Chinese, etwa im Verein mit einem Syrer, die beide nach persischem Vorbild alten Stiles schaffen. Der Londoner Teil trägt stärker Chinas Gepräge, das ist schon, abgesehen von den Kostümen, an den detailliert gezeichneten langen verschnörkelten Fingern und Fußzehen zu sehen. Frauen, die in den indischen Bergen hausen, werden als Chinesinnen, die Helden von Mahabharata als Chinas Krieger dargestellt. Wie könnte der chinesische Künstler auch anders! — Chinesisch-mongolisch sind die dekorativen Wolkenschwämme, die sich vor Moses auf dem Sinai lagern, die Felsform der Sung und die Baumstaffage mit Büscheln gezackter Eichblätter. Nicht mongolisch ist der Ausdruck des Propheten, der unverschleiert erscheint, im Zopfschmucke alten Stiles, im Edinburger Teil. Mongolisch sind die Waffen, gerade Schwerter, runde Schilde mit 4 Buckeln und die siebenfach gefaltete Keule, ein Instrument, das so häufig in der persisch-mongolischen Schule vorkommt und auch als Szepter gebraucht wird (Huart, Abb. 17). Mongolisch-chinesisch ist ferner die feierliche hieratische Paradestellung des Pferdes mit dem langen Schwanenhals und den dünnen hohen Beinen, gleich als wäre es sich der Ehre bewußt, den Gesandten des Herrn zu tragen. Arabisch sind nur die Turbane und Gewänder mit den Tirazbinden. Auffallend ist der herabschwebende, gekrönte und mit mongolischen Seitenlocken versehene Erzengel Gabriel aufgefaßt, zwar echt persisch als Schenke oder Huri mit langhalsiger Flasche und Becher, aber seltsam sind die an den Armen unvermittelt ansitzenden Flügel und seine Mißgestalt mit ungeschicktem, ja geradezu fehlendem Oberkörper, wie ihn nur die abessynische Malerei kennt. Weder in Iran noch in der hellenistischen Kunst finden sich dazu Parallelen. Der Nimbus tritt hier nicht auf. Mongolisch ist das tiefe Stecken des Kopfes in den Schultern. Diesen Nationalfehler haben die Chinesen aber stets in der Malerei hervorgehoben. Martin will im Edinburger Teil römische Vorbilder sehen.

Zu Anfang des 14. Jahrhunderts hat in Azerbaidschan die neue Stilart bereits feste Formen angenommen. Die Farbenskala der alten Schule ist reicher und brillanter geworden. Wahrscheinlich geht dieser Stil von einer Malschule in Bagdad aus, der Sommer-, und Täbriz, der Winterresidenz der Ilchane, später von Sultanié, der neuen Hauptstadt des Sultan Oldschaitu oder, wie er als Schiih heißt, Mohammed Khodabendé (1304—16).

Die an islamischen illuminierten Handschriften so überaus reiche Pariser National-Bibliothek besitzt eines der interessantesten Bücher dieser Periode (suppl. pers. 1113), eine Kopie

[1]) Die Seldschuken werden noch in Miniaturen des 16. Jahrhunderts abgebildet, z. B. Paris suppl. pers. 775, fol. 200, Revue d. Bibl. 1898, u. suppl. 776.

[2]) 1338 der letzte mongol. Kaiser in China, dann hören die engeren Beziehungen auf.

[3]) Royal asiat. soc. arab. P. Cat. I. Plate LXXI arab. Dieselbe Abb. Gesch. d. Weltliterat. J. Hart, Bd. I, p. 400. Siehe Rieu I, p. 74—78. „Der Prophet vor der Festung der Beni Nadhei." Martin, Pl. 27—32 u. Fig. 9, London, Fig. 12—15, Edinburg. Gibb-Memorial, vol. XII u. XVIII 1910 u. 1911, E. Blochet.

der 1303 vollendeten Geschichte der Mongolen des Raschid ed din, welcher des Mordes von Oldschaitu angeklagt, und von dessen Sohne Abu Said (14. Jahrhundert) hingerichtet wurde. Es ist wohl als das früheste erhaltene rein irano-mongolische Manuskript zu bezeichnen. (Nach Blochet, peintures d. Mss. orient. p. 9, vom Anfang des 14. Jahrhunderts.[1]) Das Mißgeschick will, daß auch dieses kostbare Zeugnis fragmentarisch ist, ohne Anfang und Ende, und Illustrationen verschiedener Zeitperioden enthält. Es wurden nämlich andere später hinzugefügt, nach dem Siegel auf Blatt 191 wahrscheinlich für einen Timuridenprinzen. Daher versetzen Blochet und Migeon seine Entstehung nach Transoxanien, das zu dieser Zeit in der Hand der bis 1320 n. Chr. vom Islam abgefallenen Tschagatai, aber trotzdem eine Hochburg des Islam war mit dem Sadre-i-Scheriât des bigotten Mönchtums. Das iranische Bochara war dreimal in der Zeit von 1220—76 gebrandschatzt und lag in Ruinen. „Dort gab es niemanden, welcher nur einige Kenntnisse besaß oder welche erwerben wollte" (Ibn Batutah III, p. 22 und 52). Samarkand war dagegen, allerdings nur zum Teil, erhalten (Cahun, p. 414ff.).

Trotz dieses fragmentarischen Zustandes bietet der erwähnte Kodex so überaus Wertvolles für die Geschichte, Malerei und Kultur der Mongolen in Iran, daß sich der Wunsch regen muß, M. Blochet werde zu seinen großen Verdiensten um die islamische Miniaturforschung auch noch die Herausgabe einer Reproduktion sämtlicher 110 Bilder gesellen (cfr. Martin, painting, Pl. 42—44). Zum Teil sind sie reproduziert im Gibb-Memorial, vol. XVIII, 1911, Taf. I—XVI.

Was diese Geschichtsblätter schildern, das findet sich in derselben Art und Manier gestaltet auch in allen anderen Handschriften der persisch-mongolischen Malschule (z. B. suppl. pers. 1443 von 826/1422, Revue d. Bibl. Avril 1900, und 206 von 841/1437), aber die Schablone und das Schema gewisser Szenen und Bilderserien, wie sie bei Dichtungen von Firdusi oder Nizami zumal während der Sefawizeit üblich ist, bleibt ihnen fremd.

Da lebt vor uns das mittelalterliche Iran auf. All die fürchterlichen Kriegsgreuel, die auch „uns so viel besseren Europäern" aus dem Dreißigjährigen Kriege überliefert sind, ziehen vorüber. Gefangene in Ketten, Unglückliche, die in siedenden Kesseln bei lebendigem Leibe schmoren, andere werden von Bergen herabgestürzt oder enthauptet, während eine liebliche geputzte Prinzessin gelangweilt zuschaut, und Frauen wird der Leib geöffnet, um zu den verschluckten Perlen zu gelangen. Reisige der mongolischen Armee stampfen einher, Mannen der verschiedensten Völkerschaften, Völkerstämme und Religionen, samt ihren Pferden, starrend in Eisenkürassen[2]) mit Säbel, langer Lanze mit flatternden Fahnen,[3]) Schild und Keule, Pfeil und Bogen, den Köcher geschmückt mit Leopardenschwänzen, oder mit gegerbten Tierhäuten, wie wilde losgelassene Bestien, angetan und riesigen Pelzmützen.[4]) Gewaltige Wurfgeschütze werden an die Mauer Bagdads gerückt, wo der letzte Kalif vor Hulagus Rache zittert.

Im Gegensatz dazu friedliche Szenen aus dem Leben der Ilchane und ihres Hofes.

Da nimmt der blutige Dschenghiz, der Ungläubige, auf der Mimbar der Moschee von

---

[1]) Abb. Taf. 5—10. Blochet, Revue d. Bibl. janvier 1899, p. 46—52. Les origines p. 121 und écoles p. 5, p. 10. Migeon, Fig. 11.

[2]) Ibn Batutah III, p. 49. Feinmaschige Panzerhemden aus Stahl bis zu den Knien mit ärmellosem Untergewand, konisch geriefte Eisenhelme mit Fähnchen an der Spitze und doppeltem Oberschutz. Das Pferd ist gepanzert, Hals und Rücken in Längs-, nach dem Leib zu in Querstreifen, auch Stirn und Schweifansatz ist geschützt.

[3]) Die gezahnten Fahnen, tugan (tug), an langen Lanzenstöcken mit Pferde- oder Yakschweif an der Spitze, Kutass nach den chinesischen. Die Mongolenfahne ist sonst neunschwänzig (9 Armeekorps), das Banner des Khans mit 4 Roßschweifen. Die Fahnen zeigen Symbole aller Art. Siehe Beschr. im Schahnamé, Sonne und Mond auf violettem Grunde. Tierbilder wie Elefant und Wolf, Hammer, schöne Redekünste. Marco Polo I, p. 193, 256. Die Fahne Timurs führt den Drachen. Clavijo, p. 190. — Cahun, p. 393: „Leurs bannières étaient vermeilles et étaient endantées jusques vers les lances; et sur leurs lances avaient testes faites de cheveus qui semblaient testes de dyables." Joinville, p. 192.

[4]) Rubruquis, p. 381.

Digitized by Google

Bochara Platz, reizende Fürstinnen sitzen in goldstrotzenden, mit vergoldeten Vögeln gekrönten Wagen, von Kavalieren umgeben und buddhistischen und mohammedanischen Frauen. Erstere tragen Mund und Kinn verdeckt durch schleierartige Tücher, ihr dichtes Haar ist in der Mitte gescheitelt. Daß der Maler die mohammedanischen Frauen, allerdings unverschleiert, in den Vordergrund gerückt hat, läßt auf persische Künstler schließen. Hulagu oder Abaka wird hoch zu Roß vom seidnen Sonnenschirm, dem uralten Zeichen der Herrscherwürde (Blochet, Revue d. Bibl., p. 46), auf langer Lanze beschattet. Da sehen wir königliche Zeltlager, Schmausereien, Begräbnisse mit maßlosen Trauerzeremonien, und dann all den Pomp der Hofetiquette nach der Vorschrift, die der Groß-Khan in Daïdu, der Sohn des Himmels, gegeben hat.

Eine Beschreibung aus dieser Zeit sei hier zum besseren Verständnis eines mongolischen Kuriltais, einer feierlichen Audienz, und der Art des Thronsitzes mitgeteilt (Mandeville, bibl. impér. Mss. 8392; F. R. 2810 fol. 196—97; Marco Polo I, p. 270): „Et premièrement au chief de la sale est le trône de l'empereur bien haut où il siet à table, qui a bordure de fin or; et cette bordure est plaine de pierres precieuses et de grosses perles. Et li degrez a monter sont tous de diverses pierres precieuses et bendez d'or. Et a sinistre part du siège à l'empereur est le siège de sa femme au degré plus bas que cellui à l'empereur. Et le siège de la tierce femme est encore un degré plus bas que la seconde; car il a trois femmes avec qui li quelque part qu'il soit. Et après les femmes, de ce meismes costés se sient les dames et les damoiselles de son linguage, encore plus bas selon ce qu'elles sont. Et tout celles qui sont mariées ont une contrefait pié d'omme sur leurs têtes, d'une cubite de long; et sont ouvré de grosses perles d'Orient. Et par dessus est ouvrez de pennes luisans de paon; ainsi comme un timbre ou une creste d'un heaune, en signe qu'elles sont en subjection et dessoubs pié d'omme; et celles qui ne sont mariées n'en ont point. (Blochet, peintures, Taf. 6 und 9, auf mongolisch „bokhtakh". Ende des 14. Jahrhunderts wohl nicht mehr im Gebrauch. Das Vorbild zu diesem Kopfputz Hennin bringt Grünwedel, p. 212, Fig. 477.) Et puis à la destre partie de l'empereur siet premierement son aisné fils qui doit regner après luy. Et sont aussy un degré plus bas que l'empereur, en telle manière de sièges comme ceux de l'emperesse. Et après ce sient cil de son linguage selon ce qui sont."

Dazu kommt die Leibgarde, Kesito, und weiter nach Marco Polo I, p. 281: „A droite et à gauche se tiennent les dadji (tajin) d'un sang distingué, ceints de l'épée, de carquois, et portant un bouclier en bandoulière; derrière eux sont rangés des soldats qui tiennent des haches d'armes et dont quelques uns ont en main des épées nues." Es waren nach Abd er Rezzak am Hofe der Mingkaiser bisweilen bis zu 1000.

In Karakorum saß im Palais, das einer Basilika glich mit Mittel- und Seitenschiffen und zwei Reihen Säulen und drei großen Toren gegen Mittag, der Fürst auf erhöhtem Sitz. Zwei Treppenstufen führten zu ihm hinauf, auf der einen steigt der Speiseträger aufwärts, auf der anderen herab. Rechts saßen die Männer, links im Osten die Frauen (vgl. Marco Polo I, p. 173 nach Rubruquis). Die Personen sitzen mit gekreuzten Beinen oder knien nach persischer Sitte. Im Bagdader Ms. von 1396 sitzt der Minister allein neben dem Herrscher auf kleinem runden Schemel nach persischer Art.

In das Auge fallen die Opfertische aus Gold mit Juwelen, weißem oder gelbem Kristall, Ametyst, Aloeholz oder Elfenbein; „et si n'a table qui ne vaille un grand tresor." Sie sind bedeckt mit Gerichten, Näschereien und Gefäßen aller Art. „Et dessous la table de l'empereur sient trois clerc de ses gens à ses piés, qui mettent en escript tout ce que l'empereur dit soit bien soit mal. Car tout ce qu'il dit li convint qu'il soit tenus et qui ne puet sa parole changer ne rappeller." Hierzu kommen noch die Hofkapelle mit Sängern,

Harfen,[1]) Mandolinen oder Lauten, Tari, Flöten und Tamburins, und die Wächter, Jesauls, die mit silbernen Keulen die Menge abwehren.

In erster Linie aber erwecken die mongolischen Kostüme Interesse, deren Studium hier erst ermöglicht ist.

Von der Vielgestaltigkeit der Kopfbedeckung ist bereits gesprochen worden, unter ihnen von den großen Pelzmützen, ursprünglich mit drei kleinen Federn, später nur einer (fol. 126 v. Oktai Khan nebst Hofstaat wohl das älteste Bild; Migeon, Fig. 11). Sie sind aus Zobelpelz oder Flechtwerk[2]), das Zeichen von Prinzen und Würdenträgern wie des Herrschers selbst, der zuweilen in den Miniaturen auch die persische Flügelkrone trägt, und wurden dreimal im Jahr vom Großkhan verliehen (Ibn Batutah III, p. 35). Die Fürstlichkeiten tragen Taschentücher als Abzeichen ihrer Würde in den Händen (nach Blochet, peintures, Taf. 10, führt der tanzende General sogar zwei).

Die Kleidung[3]) besteht in einem von links nach rechts geschlagenen Obergewand mit kurzen Oberärmeln und reich bestickter Brust, als Dekor der gewundene Schuppenkörper des chinesischen Drachen mit vier Krallbeinen und Habichtkopf, Wild oder Gevögel, auch Schrift, und ebenso in Kniehöhe eine breite Schriftborde. Respektspersonen tragen noch einen chinesischen reich bestickten, herzförmigen Kragen.[4]) Um die Taille schließt sich ein Gürtel. Auch ein pelzverbrämter Hofmantel mit langen über die Hände herabreichenden engen Ärmeln wird angelegt. Das Untergewand hat enge Ärmel. Das Kostüm der Soldaten unterscheidet sich nur durch weite Beinkleider. Ihre Schilde sind rund und buntfarbig. Die Läufer sind hochgeschürzt und haben kurze weiße Unterhosen, Gamaschen oder Wadenstrümpfe um die nackten Beine und niedrige Stiefel oder Schnabelschuhe. Siehe auch auf Fayencen dieser Zeit, z. B. große Vase der Eremitage St. Petersburg (14. Jahrhundert).

Die Frauen hüllen sich in weite Mäntel mit langen Ärmeln, später in pelzverbrämte Kaftans mit engen Ärmeln, die zum Zeichen der Ergebenheit über die Hand bis zum Boden herabfallen. Hier im Pariser Ms. fällt das graziöse Spiel der Frauenhände sonst auf. Noch heutzutage gilt es für gute Sitte und Wohlerzogenheit, die Hände in Gegenwart von Höherstehenden zu verbergen. Daß man wenig später schon die Mode der Schnürleiber gekannt hat, beweist das Bagdader Ms. von 1396 (Martin, Pl. 45). Ein langes zopfartiges Band fällt von dem Kopfputz den Rücken herab bis zum Boden.

Der Gesichtsausdruck ist in der Frühzeit nicht ausgesprochen mongolisch, sondern tatarisch. Das geht schon aus der dichteren Behaarung hervor, Spitzbärte nach Henry IV., Backen- und Schnurrbärte sind üblich, das Haar wird in zwei langen Locken an der Seite getragen. Die Augen stehen wenig schräg geschlitzt.

Sehr gut ist stets die Verschiedenheit der Rassenphysiognomien beobachtet.

Alle diese zeremoniellen Vorgänge, diese typischen Gestalten kehren mit größeren oder kleineren Abweichungen in den Kopien der mongolisch-persischen Handschriften wieder.

Und das ist das Kennzeichen dieser Malschule, daß die Figuren und der Inhalt, die Handlung die Hauptrolle spielen, nicht die Staffage, wie allzuoft späterhin. Das Eingehen in die

[1]) Barbaro, p. 52 „of a yarde long. which they hold with the sharp end upwards." Dieselbe Form auch in Turfan und Khotan (Dandan Uiliq. A. Khotan Pl. V) und der Keramikmalerei des 12.—13. Jahrh. Marco Polo, p. 245, spricht von einem anderen Instrument zu zwei Seiten bei den Persern, wohl tari. Olearius p. 515 nennt tanera, Laute.

[2]) Marco Polo I, p. 285. Nach offic. Gesch. d. mongol. Dynastie in den Geschenklisten: „5 bonnets de coiffures en fourrure de martre zibeline et en natte," ebenso „5 paires de bottes en cuir rouge."

[3]) Belege aus der Kleiderliste Kubilais. Polo I, Anm., p. 281. „la robe de dessus (Kuan) à dragons est formée d'un étoffe de couleur azurée, ses ornements de couleur vivante rehaussée d'or etc. — 4 dragons ascendants. — 4 dragons à double corps etc.

[4]) cfr. M. C. 2349. Kragen mit Genien in Rankenwerk.

Digitized by Google

Details hält sich in bescheidenen Grenzen, die umgebende Natur gibt nur den flüchtig gezeichneten Rahmen ab. Hier bestrebt sich der Maler, stets die Dinge so zu zeichnen, wie er sie sieht. Stilisierung ist ihm noch fremd.

Blumen und Gräser blühen auf dem hellen einfarbigen sandigen Boden, dichter gedrängt am Rande eines Baches. Unter ihnen fällt die Gruppe von großen Lilien der Jüanperiode auf (siehe Blatt mit den 9 Söhnen von Tului Khan im Pariser Dschami, Martin, Pl. 44 und Pl. 33). Struppig und verkrümmt nach chinesischer Art steht spärliches Gesträuch, hie und da erfreuen das Auge Rosengebüsche, Kamelien, Päonien und Liliengruppen. Schlank und hoch, aber steif empor wachsen die Platane und all die Fruchtbäume wie Mandel und Granat, Mispel, Kirsche und Apfel neben schlanken Zypressen, Trauerweiden und Ulmen, kurz die ganze Flora Irans. Auffallend ist die siebenfache Zahl einer Blättergruppe, wohl das einzige Schematische in diesen Miniaturen.

Eine andere Eigentümlichkeit, die stillos genannt werden muß bei der realistischen Auffassung dieser Schule, besteht in der phantastischen Art, das Felsgebirge mit Köpfen, später sogar Gesamtformen von Menschen und Tiergestalten gewissermaßen versteckt zu beleben, wie man dies später auch bei Mensch- oder Tierleibern tut, z. B. Boston Mus. fine arts Bull., Febr. 1912 von Mohammed Samarkandi in großen figürlichen Szenen für den indischen Geschmack (Martin, Pl. 263, De.)[1]). Doch verführte wohl die Formung der Steine von selbst dazu. So im B. N. suppl. pers. 332 von 1388, und Leipzig K. M. Hofstaat eines Dschenghiskhaniden, in St. Peterburg in einer großen Jagdszene Timurs (wohl Porträt, Martin, Pl. 60 und 61), interessant durch die riesigen Wolkenschwämme nach chinesischer Art und die fast einzig dastehende geometrische Schichtung des ziegelförmigen Felsgesteins (Jüanperiode). Chinesisch ist auch die Verkürzung der Pferde. Die Fahne mit dem Banner „Sonne und Löwen" ist wohl später eingesetzt. — Vielleicht sind diese Tiergestalten auch spätere Zutat, sehr häufig sind sie in der Timuriden- und Sefawiperiode anzutreffen. In ersterer treten Köpfe von Tieren und Menschen als ornamentaler Schmuck in den Miniaturen und der Keramikmalerei sehr häufig auf; (Fliesen Samml. Sarre, Kaiser Friedr. Mus.; Leipzig, Kg. Mus.). Hier treibt noch die krause Phantasiewelt des Kazwini mit seinen Weltwundern ihr Spiel, den Tieren aus Stein, wie den Löwen, die Wasser speien, oder dem versteinerten Steinbock und dem indischen Baum Wakwak mit Tieren und Menschenköpfen in seinen Zweigen (s. Taf. D).

Trotz aller Vorzüge werden die Miniaturen der persisch-mongolischen Malschule — die geschaffen wurden zu einer Zeit, wo Giotto in Florenz die italienische Malerei in neue Bahnen lenkte und damit den Byzantismus durchbricht, Fra Angelico sie weiter bildet — trotz ihrer Farbenpracht ohne tieferes Eingehen das verwöhnte europäische Auge künstlerisch wenig befriedigen. Das liegt aber zum großen Teile an den meist roh und ungeschickt ausgeführten Kopien. Wie auch in China zu dieser Zeit sind die Gestalten puppenhaft, konventionell ohne jeden Idealismus.

Bezeichnenderweise hat sich in all diesen erhaltenen Handschriften, auch denen, die größeren Anspruch auf künstlerischen Wert erheben können, keine Künstlersignatur erhalten. Und doch ist in diesem Stil immer und immer wieder bis Anfang des 16. Jahrhunderts geschaffen worden — z. B. Br. Mus. Schahnamé Or. 1403, Rieu p. 534 von 841/1438 mit 95 Miniat., wahrscheinlich von Isfahan, Nizami von 1450, N. Y. S. Cochran und W. S., M. C. 661, mit 38 Miniat. von 902—10/1497 bis 1504. Ja seine Grundformen und Elemente bleiben im Grunde maßgebend bis in die neueste Zeit hinein. Da müssen denn doch die Vorbilder und Modelle anders ausgesehen haben, als sie die Kopien uns überliefern.

Ein gutes Geschick hat wenigstens ein frühes Meisterwerk und seinen Schöpfer zum Glück vor Zerstörung bewahrt (Br. Mus. Add. 18113, Rieu II, p. 620 mit 9 ganzseitigen Miniat.).

[1]) So auch Prinzessin S. Vever, signiert Mohammed Murad Samarkandi, mit figürl. Randmalerei indopers. Schule

Es sind dies die Gedichte des Khadsche Kirmani in der Handschrift des berühmten Mir Ali von Täbriz (798/1396) für die Bibliothek eines mongolischen Prinzen in Bagdad, damals noch im Besitze des kunstliebenden Dschelairiden Ahmed ibn Oweis, 5 Jahre also vor der Eroberung der Stadt durch Timur. Die Miniaturen sind nach der diskreten Originalsignatur von Dschuweini Nakkasch Sultani.

Da zeigen sich alle Figuren des glänzenden mongolischen Hofes[1]) mit einem Mischtypus, wie er oben beschrieben wurde. Etwas lang und steif wie die chinesischen Vorbilder, aber in einer Formvollendung und Kunstfertigkeit und von einer Monumentalität, die in Erstaunen setzen muß. (So auch Rien, suppl. 201 ein Gurschaspnamé von 800/1397, Athenaeum 31. May 1884.) Neu ist nur das liebevolle und doch keineswegs störende Eingehen in die kleinsten Details (Martin Pl. 45—50). Der junge Herrscher sitzt auf dem Thron, mit dem Vezier zur Linken unter ihm, beim Hochzeitsmahl, umgeben vom Hofstaat. Vor ihm treiben Falkenträger[2]) und Musikanten ihr Spiel, während auf dem anderen Bilde die Braut im Andarun mit ihren Hofdamen erhöht sitzt, oder in demselben Bilde nach primitiver mittelalterlicher Art heraustritt aus der Tür und mit Fußkuß und Goldregen gefeiert wird, während Tanzknaben aufwarten, wie Marco Polo I, p. 182 sagt, in indezenter Manier. Über die Neuvermählten oder Fürstlichkeiten werden Reis, Goldstaub, Gold und Edelsteine, ferner Silbermünzen ausgegossen (Clavijo, p. 139). So auch über die spanischen Gesandten. Scheref ed din VI, p. 180 und 190—93: „On jettait de l'or, des Pierreries, des Perles, des Rubis et de Rubis Balais à pleines mains, ce que l'on appelle des Aspersions, la terre en fut toute couverte et c'était le profit des domestiques."

Sind diese Illustrationen von kräftiger und bewundernswerter harmonischer Farbengebung mit herrlicher Patina nicht später als die Handschrift anzusetzen und etwa der Schah Rukh-Zeit zuzuzählen, so hat sich in der kurzen Zeit von kaum einem Jahrhundert die persisch-mongolische Malerei zu einer solchen künstlerischen Höhe aufgeschwungen, wie sie nur wieder vom Meister Behzad erreicht wird.

Es muß daher überraschen, daß selbst bessere Kopien von persisch-mongolischen Werken aus viel späterer Zeit im Vergleich mit diesem Kunstwerk noch in so primitiver, archaischer, geradezu ungeschickter Manier möglich sind, wie z. B. das Tarikb-i Dschehan Guschai, Collect. Huart Abb. 17, 69, 96, jetzt Claude Anet, der ein vorzügliches Blatt besitzt, Burl. oct. 1912 Pl. IIIH, ferner Collect. V. G. und Meyer-Riefstahl, Burl. oct. 1912 Pl. IIIJ. Diese aber sind nicht von Turkestan, wie auch Martin meint, p. 38, sie stammen eher von Isfahan oder südpersischer Schule. Es lassen sich solche schwachen Stilspätlinge folgendermaßen erklären. In ihnen spiegelt sich schon der Gang der Geschichte Irans wieder, der verheerende Zug Timurs.

3. Westpersische Schulen zur Timuridenzeit.

In dem Bagdader Manuskript ist jedenfalls ein Originalwerk und der Stil der Hofkunst zu sehen, die in Täbriz und Azerbaïdschan vielleicht schon unter Abu Said, dem Ilchan (1317 bis 35), oder kurz nachher üblich war, während die anderen Kopien von Isfahan und Schiras, dem südlichen Mitteliran, ausgehen und den Provinzstil vertreten, wahrscheinlich auch den der persischen Mozafferiden (1319—92).

Die Hofkunst wandert dann nach der Eroberung der alten, kranken und allen Glanzes

[1]) Martin, Teppichw., Fig. 71, 72, 73. Derselbe will sogar italienischen Einfluß bemerken (Miniaturenwerk, p. 29), wie in den Miniaturen der Timuridenzeit überhaupt. Diese Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen.

[2]) Im Palast des Herrschers gab es auch Hunde (Ibn Batutah II, p. 59). Suppl. pers. 1443 Paris von 1422, fol. 288, hält Oldschaitu auf dem Throne einen Hund im Arm. Jagdhunde sind bereits Firdusi bekannt, also wohl zur Sassanidenzeit schon in Mode.

Digitized by Google

beraubten Kalifenstadt durch Timur, um 1401, nach Norden und Osten, wie später auch aus der Ornamentik zu beweisen versucht wird. Der Provinzstil aber bleibt trotz der furchtbaren Stürme, die über Isfahan und Schiras (1387 n. Chr.) dahinbrausen, doch erhalten. Wie er sich mit der Zeit weiter gestaltet hat, macht eine Handschrift klar, auf die näher eingegangen werden mag.

Es ist eine Kopie des Fünfers von Emir-i-Nizami und Khosrau, geschrieben vom Derwisch Abdullah, dem Schönschreiber von Isfahan, mit 36 Miniaturen. (Samml. V. G., früher Samml. W.S. Ähnlich in den Anfangsseiten München, Staatsbibl. C. pers. 8, ein Schahnamé von 902/1496 mit 60 Miniat., sonst von verschiedenen Künstlern und Perioden. Interessant kostümlich ist dort der Gaukler oder Hofnarr mit großer Ballonmütze, in der drei Federn stecken.) Datiert 868/1463 zur Zeit von Dschehan Schah, dem Herrscher der Schwarzlämmer († 1467 n. Chr.), mag sich dies Datum auf eine Neufassung des Nizami beziehen. Der Stil der Bilder, zumal der beiden ganzseitigen Eingangsseiten, Schildereien einer königlichen Hochzeitszeremonie unter dem Sonnenzeltdach, vermutlich des kleinen häßlichen Ghazan Khan mit Kiramun Khatum (siehe Taf. 36, 37), in grellen Farben und großen Figuren, läßt auf eine frühere Entstehung, etwa 1400, oder eine Kopie dieser Zeit schließen.

Das Buch ähnelt sehr dem Bagdader Werk in den Trachten, bis auf die Flügelhaube der Damen mit Rosetten und lang am Hinterkopf herabfallenden Bändern, vielleicht Zopfumhüllungen, die später nicht mehr in Mode sind, neben gestreiften Kopftüchern. Im Londoner Ms. von 1438 erscheint ein Hahnenkammkopfputz (Martin, Teppichw. Fig. 80), der schon zu Timurs Zeit üblich war. Clavijo, p. 154, schreibt von Timurs Gattin: „She had a thin veil over her face and a crested head dress of red cloth, which hung some way down the back." Dieser Kopfputz war mit Perlen, Rubinen, Smaragden und anderen Steinen besetzt, bestickt mit Goldspitze, oben darauf ein Kreis von Gold mit Perlen, und zu alleroberst eine kleine Burg mit drei Rubinen, von einer weißen Feder beschattet, die hin und her wippt bis zu den Augen. Über der Fürstin wird ein Baldachin an einer Lanze getragen. Den Kopfputz halten drei Damen, daß er nicht fällt.

Die Annäherung an die ostasiatische Kultur und Kunst hat unterdessen große Fortschritte gemacht. Der Charakter der Darstellung wie der Gesichtsausdruck der auftretenden Personen des Manuskriptes von 1463 ist rein mongolisch.

Noch bewegen sich zwar die Figuren mit einer gewissen Lebendigkeit und Vielseitigkeit, die mitunter sogar geziert und manieriert erscheint, aber es haftet ihnen etwas unnatürlich Puppenhaftes an, wie die hölzerne Stellung der Füße, der viel zu langgestreckte Hals der türkischen Frauen mit kleinem Kopfe, und die übertrieben langen, schmalen Hände und winzigen Füße.

Der frische natürliche Sinn der Primitiven scheint bereits erstorben zu sein, gewissermaßen in chinesische Stiefel geschnürt. Gefallen an Stilisierung hat eingesetzt. Am Himmel, in den Baumkronen ballt sich das chinesische Glückssymbol, der Tschi, als Ornament in dichten Gruppen, ähnlich lodernden Feuerbränden. Dies Motiv, im Verein mit dem Phönix oder Simurg und der vierbeinigen langhalsigen Drachenschlange mit dem Geierkopf als Ornament, z. B. auf dem Zeltdach und den blauweißen, mit Rotwein gefüllten Mingporzellan-Vasen mit pflanzlichem und animalischem Dekor in Scharffeuerblau,[1]) fernerhin das feine, wie Email wirkende naturalistische Blumenmuster in Gold (wie in Suppl. pers. 1113) mit bunten Sternblumen auf türkisblauem Grunde und die chinesische Goldstickerei der Kleider mit Wasservögeln, Gazellen und Fabeltieren, wie die Wiedergabe des Wassers in Spiralform,[2]) das alles gibt den Bildern

[1]) Die Porzellanmalerei nimmt in China ihren Anfang zur Mongolenzeit unter den Jûan, 1278—1368.

[2]) Bereits in den manichäischen Miniaturen.

Digitized by Google

ein unverkennbar ostasiatisches Gepräge, neben einer türkisch-tatarischen Note, die sich mit einer ziemlich bunten, grellen Farbengebung und dem Hervortreten von Rot kundgibt. Auffallend sind auch die großen blautätowierten Augenbrauen der Frauen, wohl als Zeichen der Trauer (Scheref 4, p. 276). Ein Blatt mit Behram Gur auf der Jagd, hoch zu Kamel, mit seiner Geliebten Azadeh hinter sich, zeigt dieselbe Art der Darstellung wie in der Keramikmalerei (cfr. Sarre und Godman Collection, Wallis, Ceramic art, Plate XXVI, nur sind dort die Köpfe noch nimbiert, siehe auch A. M. Taf. 98, M. C. 1136).

Es sind leider in der Malerei Irans während dieser noch ziemlich unerforschten und dunklen Zeitperiode nicht alle ethnischen Elemente mehr festzustellen, die ihre Mitwirkung geliehen haben, aber man muß sich vergegenwärtigen, wie seit Timur von neuem das Türkische von Tschagataï nicht nur mit seiner Sprache in persischen Landen vorherrschte, sondern auch mit seiner Sitte und Kultur; ferner wie die Turkmenen, aus Turkestan gebürtig, im Lande schalteten und walteten, hauptsächlich in Kirman und Fars, wo es damals berühmte Kalligraphen gab (Huart, p. 275; Fl. Cod. 959 Wiener Hofbibl.), das national-persische Element sich aber in Mittelpersien kaum hervorwagt, während es im Osten, in Herat, zu der Zeit sich zur schönsten Blüte entfaltet.

Sonderbar ist es, wie der unbekannte Künstler des Nizami mit den Größenverhältnissen umgeht. Gerade die Hauptgruppe, das fürstliche Brautpaar, erscheint übermäßig klein gegen seine Umgebung. Ein Prinz dagegen mit dem Mundtuch in der Hand — eine schon von den arabischen Miniaturen her bekannte und bereits erwähnte alte Sitte — übertrifft alle anderen an Größe. Vielleicht stellt er die Hauptperson, nämlich den Besteller des Buches dar. Dieses naive Hervortreten der Hauptfigur in der bildenden Kunst ist ein echt persischer, schon in den steinernen Jagdbildern von Tak-i-Bostan vorkommender Zug. Er findet sich sogar noch in den Meisterwerken eines Behzad.

Ähnlich diesem Kodex sind die erwähnten großen Jagdszenen St. Petersburgs, wohl derselben Zeit. Sind sie wirklich von Herat, wie Martin will?[1])

Wer sich nicht näher mit dem Studium persischer Buchmalerei befaßt, dem werden die Miniaturen ziemlich alle gleichartig vorkommen, höchstens daß er einen Unterschied in den Trachten und in der größeren oder geringeren Feinheit der Ausführung gewahrt.

Und doch gibt es so viele kleine charakteristische Merkmale und untrügliche Fingerzeige für jede Lokalschule oder Zeitepoche.

Die Trachten, die ganze Auffassung und das Milieu werden in den zahlreichen Kopien mongolisch-persischer Malschule bis in die Neuzeit die gleichen bleiben können, nie aber Mal- und Stilart. Mit den Jahren geht das Verständnis für die Entstehung vieler Elemente und Motive verloren, schließlich diese selbst, sie werden bis zur Unkenntlichkeit umgeformt oder neue werden hinzugefügt.

Betrachten wir die szenische Aufmachung in dieser Schule näher, so zeigt es sich, daß die Wiedergabe des Wiesenplanes, der mit seinen Gruppen von Pflanzenstauden und natürlichen Blumen, unter denen Chrysanthemen auffallen, und großen stilisierten Palmetten den Eindruck des Gobelinartigen macht und nur dieser Schule eigentümlich ist. Gegen den Horizont grenzt das grüne Feld mit einem primitiven weiß-rötlichen Steingürtel ab mit sich durchschneidenden Wellenlinien, z. B. Schahnamé von 1497 Samml. Schulz (s. Taf. 62). So auch Hafiskopie des Schirazer Kalligraphen Fadl allah von 1494 mit 3 Miniat., Wien Fl. Cod. 570, ferner Nizami

[1]) In N. Y. Cochransamml. ist ein Nizami von 1449—1450 im Stile der frühmongol. Miniaturen des 14. Jahrh. in grellem Farbenschema dieser Manier und Schule zuzuweisen. In St. Petersb. Akadem. der Wissensch. ein Hariri 14. Jahrh. Cod. 92.

Digitized by Google

Fürstliche weiße Lüsterschale mit farbiger und vergoldeter Darstellung über der Glasur. Am Rand weiße Kufischrift auf hellblauem Grund. Rhages, 12. Jahrh. Slg. H. Kevorkian.

Tellerförmiges Bronzegestell zum Talisman der vierzig Schlüssel. 12. Jahrhundert, Mesopotamien. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

Digitized by Google

von 1500 mit 28 Miniat., kopiert von Schems ed din Kirmani, Pl. C. 512; Abb. Schweiger-Lerchenfeld, Frauen d. Orients, p. 480, 482, 483.

Am stärksten tritt die textilähnliche Behandlung in einem Schahnamé von 902—10/1497 bis 1505 zum Vorschein, in den Anfangsseiten „Salomo und Belkhis", wo die Personen und Tiere in der Luft zu schweben scheinen (M. C. 661 Samml. Schulz, s. Taf. 58). Hier ist die Verteilung der Gruppen in der Bildfläche allerdings ziemlich mißlungen (ähnlich Wien Fl. Cod. 1439, von 948/1543).

An den westlichen Einfluß erinnert noch die häufige Anwendung des dichten Goldgrundes, der vielfach an Stelle des Himmelszelts steht. Nur in einer Miniatur der Nizami-Handschrift von 1463, wo der halbnackte Madschnun, umgeben von Tieren aller Art, in verzweifelter Liebe zu Leila sich verzehrt, ist der ganze Fels goldgrundiert, und strahlt das Firmament in hellblauer Farbe (s. Taf. 42).

Der steinige Grund wird im Gegensatz zur saftigen Wiese in heller Farbe mit gleichmäßigem Strichmuster und Steinen verschiedener Größe sowie mit oder ohne Blumenbüschel zuerst völlig naturalistisch, z. B. A. M. Taf. 14 des Yildizalbums, dann mit einer Figur von 8 Blättern in kindlicher Weise angedeutet; sogar in dem Bagdader Meisterwerk tritt das zutage. Nur in dem wundervollen an unsere Gotik erinnernden Blatt der kämpfenden Krieger, Martin Pl. 50, wo alles zum Ornament wird, Mensch, Tier und Baum, da gibt sich der Wiesengrund natürlich und ohne Schablone. Dies Blatt ist sonst noch eine Seltenheit, man beachte nur die stimmungsvollen Fichten auf den höchsten Felsenkämmen, ein in der persischen Malerei einzig dastehendes, von China entlehntes Motiv: das Gebirgsland wird geschildert mit versteinerten Wellenkämmen, die sich buntfarbig übereinanderstürzen. Letzteren dienten jedenfalls die Miniaturfelsen chinesischer Gärten, in der Malerei Chinas so häufig auf Kakemonos, zum Vorbilde.

Über die Innendekoration ist folgendes zu sagen. Ein Perlenstab und darüber ein Palmettenband in Rot, Blau oder Grün schließt etwa in Mannshöhe die Fliesenwände, mit vielgestaltigem bunten geometrischen Muster, gegen die weiße obere Wand ab, auf der mitunter auch blauer figürlicher Dekor, meistens Tierszenen, erscheint[1]). Zumal in der Kazwiner und später der Isfahaner Schule, z. B. persan 242, Paris, und 1150 von 1580. Gegen die Decke hin wölbt sich ein Halbbogen von Wandkacheln mit mongolischem Blumenmuster, stets in Lapislazuli auf Gold, ganz wie in den Geschichtsquellen geschildert wird, oder figürlichem Dekor, Sonnenantlitz und Engelsgestalten, deren untere Extremitäten in zwei herabhängende Gewandzipfel enden, fast genau wie in den ornamentalen Seiten des einen Werkes von etwa 1410, V. G. und F. R. M. (Martin, Pl. 240). „Ornamental works in gold and blue and many other colours, executed with wonderful skill" (Clavijo, p. 125). Den Boden decken grau verzierte Fliesen oder Talksteine, vielleicht von chinesischen Handwerkern gefertigt. „Dans une espace de deux cents à trois cents ghez (mètres) règne un pavé de pierres qui n'offre pas la moindre courbure (asperité), la moindre inégalité. Dans le rapport de l'art de polir les pierres, de la menuiserie, du travail de l'argile, de la fabrication des briques personne chez nous ne peut rivaliser avec les chinois" (Scheref ed din, p. 410).

In den Bagdader Miniaturen von 1396 n. Chr. und späteren Turkestanhandschriften wird der Buchcharakter durch die kufisierenden Inschriften der Deckenfriese gewahrt, und die weiße Wandfläche wird durch tafelartige oder nischenförmige Verzierungen unterbrochen, wahrscheinlich Fenster aus buntem Glas in Gipsfassung, wie noch jetzt im Orient, z. B. Ardebil, Grabmoschee und Privathäuser. Das Muster dieser Glasrosetten in Rankenwerk erinnert

[1]) Nach Scheref ed din sind die Wand-Kaschi um 1407 von Persien und Irak.

lebhaft an das der modernen Bochara-Stickereien. Die Fenster sind mit kunstvollen Holzgittern und farbigen Glasschiebefenstern versehen, wie noch heute in Iran. Hier sei auch noch ein Herd mit großer Porzellanvase auf drei Füßen und Rauchfang mit Fliesenmosaik darüber erwähnt. Über dem Thronsitz, zu dem eine Tür führt, ist ein reichgemusterter Vorhang mit Halbmonden und Sternen angebracht, wie das Dreikugelmuster schon auf sassanidischen Stoffen in den Felsenreliefs von Tak-i Bostan vorkommend, mit verzierten herabhängenden Bändern in Goldbrokat von der Gestalt buddhistischer Tempelfahnen und langen Schnüren mit Quasten, ganz wie es Abd er Rezzak im Jahre 1421 n. Chr. vom chinesischen Palast schildert (Clavijo, p. 137): „Derrière le trône était une porte qui conduisait aux appartements intérieurs et sur laquelle pendait un vaste rideau. Quand l'empereur se présenta à cette porte, le rideau s'ouvrit et les instruments de musique jouèrent." Nach Ibn Batutah II, p. 35, hängt im Zelte, bergah, bei Bochara eine Krone von der Decke herab über das Haupt des Sultans, mit Perlen und kostbarem Edelgestein verziert, eine uralte, schon bei den Sassaniden gebräuchliche Sitte. Die Zimmerwände sind mit Tuch bespannt, in Nischen stehen Gefäße von vergoldetem Silber und aus Glas von Irak. Seidenteppiche bedecken den Boden, in den Moscheen zu Samarkand dagegen sind sie aus Wolle und Leinenfäden (Ibn Batutah II, p. 8, 10).

Der große geräumige paraventartige Thronsitz, ähnlich einer Predigerkanzel, nach Ibn Batutah III, p. 34, V, p. 251 — im Gegensatz dazu steht der sesselartige einsitzige des alten Stiles, wie er noch in der Yildizminiatur erscheint —, aller Wahrscheinlichkeit nach eine künstlerische Kombination zwischen dem von Firdusi beschriebenen altpersischen und dem chinesischen Reichsthron, hat später in den anderen Malschulen ein wesentlich von diesem abweichendes Aussehen. Ibn Batutah II, p. 406, schildert die tatarische Thronart folgendermaßen: „Il est en bois incrusté de pierreries et ses planches sont revêtues d'un vaste tapis. Au milieu de ce grand trône est un coussin, au lequel s'assisent le sultan et la grande khâtoûm." Die Emire sitzen dagegen auf Stühlen. In fast derselben Gestalt hat sich der Thronsitz noch in Tibet erhalten, sogar mit den grotesken Drachenköpfen (vgl. Photos von Dr. Tafel). Dort bleibt nur die Vorderwand ohne die Umhänge mit den so charakteristischen naiv umgeschlagenen Ecken. Übrigens krönt in frühmongolischen Miniaturen den Thronsitz die heilige Flamme, später ein Granatapfel.

In diesen Miniaturen mongolisch-persischer Stilart wartet der Künstler nicht allein mit Phantasiegebilden auf, sonderu er versucht das Leben zu schildern, wie es ist, naturgetreu, so weit sein technisches Können reicht, ganz wie dies in der mittelalterlichen Miniatur bei uns der Fall ist. Das läßt sich aus der Wiedergabe großer und kleinster Dinge erkennen, wie den Formen tektonischer Kunst, den Minarets, den Türen und Toren der Gebäude aus damasziertem Eisen oder Stahl,[1]) ferner den Utensilien, wie Teppichen[2]) und Stoffen, den Geräten, Dreifüßen als Räuchergefäße und Leuchtern mit buntem Glasbehang.[3]) (Die Lichter werden, durch Glasbehang geschützt, ohne Leuchter in der Hand getragen.) Schließlich aus der typischen Gestalt der mongolischen Hütten, deren Beschreibung C. d'Ohsson in seiner Geschichte der Mongolen gibt: „Les mongols habitaient des huttes construites avec des claies de la hauteur d'un homme, posées en cercles et supportant des perches dont les extrémités étaient fixées dans un anneau de bois. On couvrait ce mince échafaudage de pièces de feutres liées ensemble et assujetties

[1]) Z. B. Grabmäler von Sultanié, Saladin, Manuel Fig. 266. Timur brachte Stadttore mit Sprüchen auf Eisen ziseliert nach Kesch, Scheref ed Din VI, p. 327.

[2]) Martin Fig. 72, Bagdader Handschr. Ein Übergang vom alten geometr. Muster mit Sternfiguren in das Blumenmuster, Fig. 71, kufiartige Bordüren.

[3]) Noch heute hat der Perser großes Gefallen an zahlreichen Kristalleuchtern und Kronen. Siehe Schulz, Zustände im heutigen Persien, Abb. p. 250.

Digitized by Google

par des cordes de crin qui entouraient la hutte. La portière également en feutre était toujours tournée vers le midi. Le cercle supérieur restait ouvert pour donner passage à l'air et la fumée du foyer, qui occupait le centre de cette habitation où se tenait toute une famille."

Somit bieten diese Miniaturen, schon abgesehen von ihrem hohen künstlerischen Wert, eine unerschöpfliche Quelle für das Studium mongolisch-persischer Kultur.

Im Reiche Uzun Hasans, des kunstliebenden und aufgeklärten Beherrschers der Weißlämmer (Ak Kojunlu), Herrn von ganz Iran nach der Vernichtung des Timuriden Abu Said 1468, scheint sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Stilart vorzubereiten, die später in dem national-persischen Reiche der Sefawi üblich wird. Unter ihm blüht auch die Freskenmalerei in Gold, Silber und Ultramarinblau in den Schlössern von Täbriz und Isfahan (Contarini und Barbaro, Travels, p. 131 und p. 175). Uzun Hasan war mit Theodora oder Despina, Tochter des Kaisers von Trapezunt vermählt. Die Prinzessin bleibt Christin und behält ihren Geistlichen bei, hatte ihre Kirche und Priester in Täbriz.

In vier Miniaturen eines Schahnamé-Fragments (früher Samml. Schulz, jetzt zwei im Besitz des Leipziger Kunstgewerbe-Museums),[1]) jedenfalls aus der Uzun Hasan-Zeit, die sich eingeheftet am Schlusse mit mehreren anderen dazu gehörigen Seiten in dem eben besprochenen Nizami von 1463 befanden, und welche dessen Illustrationen zum Teil so ungemein ähneln, daß derselbe Maler zu vermuten ist — freilich von viel bedeutenderer Kunstfertigkeit, also etwas später —, tritt bereits das schiitische Abzeichen der sefawidischen Türkstämme, der Gegner der Schwarzlämmer, die rote Kappe oder vielmehr der rote Stock auf inmitten des konischen Turbans, der Kullah surkh. Derselbe trug seinen Trägern den Namen Kysylbasch, Rotkopf, ein, ein Ausdruck, der dann in der Folgezeit geradezu die Bedeutung Perser bekam (cfr. Kysylbasch und Yäschilbasch von A. v. Le Coq, Oriental. Archiv, Januar 1913, Abb. 1).

Diese etwas phantastische, aber geschmackvolle Kopfbedeckung ist bereits von Scheich Haidar, dem Sohne des Dschuneid († 863/1459), vielleicht auch bereits von letzterem eingeführt (Iran. Phil. III, Geschichte und Kultur, p. 580). „Coming half a cubit over the head, which widens at the part which covers the head. It gets narrower towards the top and is made with twelve fringes, a finger in thickness, symbolising the 12 sacraments (Imams) of their religion, neither do they ever shave their beards or moustachios" (Angiolello p. 115). Nach Tavernier, V, p. 222: „Sonsten trug dieser Scheich (Haidar) einen gantz anderen Hut als die gemeinen Persianer, weil er vorgab, daß er von Mohammed in einer geraden Linie herstamme. Dieser Hut ist einer Mütze gleich, welche oben breit zusammengeht und in 12 Ecken gefaltet ist zu Ehren der 12 Propheten. In der Mitten ist eine Spitze einen Finger lang, welche scheint, als ob sie in die Mütze ginge, sie ist aber nur sauber angeheftet."

Allerdings erscheint in diesen Bildern der Turban noch nicht in konischer Form, die rote Kappe noch nicht als feiner gerader Stab, sondern als klobiger, schräg gestellter, nach oben sich verdickender Stock (s. Taf. 47). So koiffiert erscheint auf dem Schlachtenbild (M. C. 655), wo Rustem den Turanier Pilsem mit dem Fangestrick vom Sattel[2]) zieht, das rechtgläubige iranische Heer im Angesicht der behelmten Turaner, nach antikem Vorbild in Gruppen Kopf über Kopf aufgebaut, aber wie in chinesischen Gemälden hinter bizarren Felsen hervorlugend, in denen die bereits erwähnten phantastischen Tiere und Menschengestalten ihren Spuk treiben. Darüber ballt sich in Klumpen von riesiger Form, wie ein Taschenkrebs, der Wolkenschwamm in blauweißer oder goldener Farbe, während das Wolkenband nur ganz fein als Ornament auf

[1]) Ein unvollendetes Blatt, die Himmelfahrt von Kai Khosrau, jetzt im Pariser Besitz.

[2]) Auf ihm steht Ibn Dscheban mubarek bad, ...

den Rüstungen erscheint, neben dem Simurg. Charakteristisch ist die siebenfache Blätterfigur, bisweilen auch neunfach, des Wüsten- und Felsengrundes. Bei den Blumen kehrt meistens die Fünfzahl wieder, wie ja der Orientale überhaupt einem Zahlensystem und Schema sehr geneigt ist. Es sei hier z. B. an die Zahl 40 erinnert, chehel situn, die 40-Säulenhalle und Tcheheltschirag, Kronleuchter, in diesem Falle eine große Zahl gemeint. Die Geschenke an Timur mußten neunfach sein. „Il fit ses présents au nombre de neuf de chaque espèce selon la coutume des Mogols." Neunfach war die Fahne und das Szepter Timurs (Clavijo, p. 146ff. und Scheref ed Din VI, p. 185). Neunfach sind die Geschenke von Schah Tamasp an den Uzbeghen Budschugha Khan für Austausch der Prinzessin (Abul Ghazi, p. 228).

Noch ist die Gestaltung etwas ungeschlacht und herb, und die Malerhand trotz aller Kunstfertigkeit schwer, die eigentümliche Farbengebung von tiefen satten Tönen vielleicht etwas zu bunt, aber schon treten manche Züge zutage, die charakteristisch sind für die Malschule der Sefawidenzeit.

Dafür ist lehrreich die Szene,[1]) wo die Prinzessin Tehmine, ein modernes Überweib sozusagen, nachts Rustem in der Stadt Semengan ihres türkischen Vaters aufsucht, mit dem Schrei nach dem Kinde. Die Frucht ist der unglückliche Held Sohrab, den der eigene Vater später, ohne ihn zu kennen, im Zweikampf tötet, eine Parallele zu unserer Dichtung Hildebrand und Hadubrand (M. C. 655, s. Taf. 49).

In den blau-weißen Wandmalereien tritt das feingeschwungene Wolkenband, das später eine so große Rolle spielen soll, als Ornament schon deutlich hervor. Und das Bestreben, die Bewegungen der Gestalten in etwas manierierter, fast übertriebener Weise wiederzugeben, läßt sich hier schon bemerken an der Figur des Schah von Semengan, welcher den Vorhang hebt, um die Tochter nach einer Unterredung mit dem Freier einzulassen, und dessen Armhaltung an die eines Schlangenmenschen erinnert.

Was die künstlerische Phantasie persisch-mongolischer Schule aber vermag, das offenbart die Waldlandschaft des dritten Blattes (M. C. 654, jetzt im Besitz von Dr. Martin), in der Rustem im Schlafe liegt, während sein edles, hellrotes Roß[2]) Rekhsch mit dem für diese Schule typischen, so naiv täppischen, ungeschlachten Löwen kämpft (s. Taf. 48) (A. M. Taf. 22; Abb. Kunst und Kunsth., Wien 1912; Martin Nr. 24, painting Fig. 23, p. 39).

Ist schon die Schilderung eines Baumdickichts in der persischen Malerei, bei der Spärlichkeit der Wälder[3]) in Iran, überhaupt eine große Seltenheit, so feiert in der Ausführung das malerische Können des Künstlers und das Beherrschen der Miniaturtechnik in der feinsten Detailbehandlung die größten Triumphe, der in dieser von der Kriegsfurie durchtobten gewalttätigen Epoche ein liebliches Idyll in Farben schafft. Mit der üppigsten orientalischen Wunderpracht ist dieser Märchenwald ausgestattet mit einem Gewirr von Blumenstauden, Bäumen, Gesträuch und Felsen, von phantastischen Gestalten belebt. Alles ist teppichartig stilisiert. Zwischen natürlichen Pflanzen, unter ihnen die Liliengruppe der Jüanperiode, sprießen ganz diskret und versteckt ornamentale Gebilde, große palmettenartige Blumen aus dem dichten Rasenteppich hervor, ähnlich denen, welche als Königinnen die ganze folgende Ornamentik beherrschen. Und doch ist alles so treffend der Natur abgelauscht! Man beobachte nur die realistische Wiedergabe des Unterschiedes zwischen der wagrechten und senkrechten Steinschicht der sich überstürzenden Felsen, ferner den abgesägten Ast einer großen Platane in

[1]) Dieselbe Szene in suppl. pers. 1122, fol. 70 Paris, aber 18. Jahrh.
[2]) Iran. Phil. p. 139. in dieser Farbe vielleicht als Wundertier.
[3]) Wirkliche Wälder zur Zeit nur noch in Mazanderan.

Digitized by Google

der Mitte des Bildes. Auch dies Motiv, wie die Baumart selbst, spielt in der Sefawizeit eine Rolle. Olearius sagt 1663, pers. Reise: „Sonderlich haben sie der Zierlichkeit halber und Schatten die Tschinarbäume. Ist eine in Deutschland unbekannte Art von Platano, wachsen gerade und fast wie die Tannen hoch, seind ingemein einer halben auch bisweilen einer ganzen Ellen dicke. Ihr Laub ist breit, den Weinblättern nicht unähnlich, tragen keine nutzbare Frucht". Ja sogar der Akt des Absägens wird gern dargestellt, hauptsächlich in der Bocharaschule. Der fehlende Ast nimmt dem aufstrebenden und sich breitenden Baumgeäst das gleichmäßig Steife und gibt ihm eine äußerst anmutige realistische Wirkung. In Europa tritt dies Motiv etwa im 12. Jahrhundert auf, z. B. in Werners Marienleben, königliche Bibl. Berlin, Geburt des Heilandes.

Freilich hier im Rustembilde ist von dem späteren eleganten und graziösen Schwunge der Flora erst ein Ansatz zu spüren; an die Anfangsperiode der mongolisch-persischen Schule sogar erinnert der wie vom Sturm gepeitschte struppige Busch rechts im Vordergrund (cfr. Migeon Fig. 11, suppl. pers. 1113).

In dieser prächtigen Märchenwelt lebt und webt nicht nur Schönheit und Poesie, sondern tobt auch der schonungslose wilde Kampf um das Leben, ein Abbild der Zeit, in welcher der Maler schuf. Am Baumstamm windet sich die Schlange gierig empor und greift nach den jungen Wachteln im Nest. Auch diese kleine barbarische Note ist ein beliebtes Motiv (z. B. in der Miniatur M. C. 183, Samml. Sarre u. a.) in einem Lande, wo das Leben nicht eine Handvoll Reis wert war, und dessen Herrscher sich an teuflischen Grausamkeiten erfreuten wie Kinder am Spiel. Trotzdem ist behauptet worden, die Schlange sei niemals in persischen Bildern dargestellt worden, weil sie den bösen Blick bedeute; gerade das Gegenteil ist der Fall.

Eine ähnliche, allerdings bei weitem in der Detailausführung nicht so feine Waldschilderung enthält ein für Sultan Mirza Ali ausgeführtes Manuskript, das sich im Kloster der tanzenden Derwische in Pera befindet (Martin, Teppichw. Abb. 81, 83, 87, 88 und painting Pl. 65 und 66). Die Bilder, mir nur in der Reproduktion bekannt, sind entweder später stark übermalt oder nach den seltsamen langen, echt osmanischen Gesichtern mit den großen, schläfrigen, zuweilen auch wildrollenden Augen, sowie den völlig unpersischen Faltenlinien zwischen Nasenflügel und Mund eine türkische Kopie von sehr geschickten, aber auch zum Teil sehr schwachen Künstlerhänden[1]). Auch der abnorme, unpersisch geformte und wohl mißverstandene Thronsitz, sowie die runde türkische Form der Turbane müssen auffallen (cfr. Martin Pl. 65). Martin, leider wieder ohne Angabe des Handschrifttitels, nimmt für Sultan Mirza Ali den Herrscher von Ghilan an (1478—1503) um 1490 n. Chr. Der ghilanische Kargiá Mirza Ali, für den eine ghilanisch mazanderanische Geschichte geschrieben wird, stirbt 1405 n. Chr. (Iran Phil., p. 547, Anm. 4). Mirza Sultan Ali ist der Sohn von Sultan Mirza Khalil. Es könnte hier vielleicht auch Sultan Ali, der älteste Sohn von Haidar und Bruder Schah Ismaels in Betracht kommen († 900/1495 [Müller I, p. 349], nach anderen 1497). Für Sultan Ali ist der Bostan von Sa'di 890/1485, Khed. Bibl. Kairo, geschrieben. In Abul Ghazi, p. 203, wird Sultan Ali Mirza von Bochara, der Sohn des Sultan Mahmud, Gouverneur von Samarkand († 906/1500) genannt. — Wer immer der Empfänger gewesen sein mag, ich möchte die *ursprüngliche* Handschrift der Schule Ostpersiens überweisen, nicht nur wegen der echt chinesischen Art der flatternden Vögel, sondern nach dem Aussehen des königlichen Reiters in Fig. 88. In den rein persisch-

[1]) Diese Eigentümlichkeiten waren bei manchen sogen. pers., aus Konstantinopel stammenden Miniaturen zu bemerken auf der Ausstellung München 1910. Z. B. Derwisch M. C. 809, den sogen. Bellinikopien. Martin spricht übrigens von pers. Einfluß auf die venezianische Malkunst, hier aber wohl umgekehrt. Ein schönes Waldbild, ein Beter mit Pferd 15. Jahrh., S. Kev.

Digitized by Google

mongolischen Miniaturen findet sich noch nicht der kleine Zopf, der aus der Krone oder hi der chinesischen Mütze herausragt, und die große runde Scheibe am Sattel — Eigenheiten, d zu den kleinen Merkmalen für die Stilarten Ostpersiens und im Anschluß daran von Täbr in der frühen Sefawizeit gehören.

Es scheint nur ein Zufall zu sein, daß gerade ganz hervorragende Werke verschieden Schulen von so entgegengesetzten Punkten Groß-Irans fast aus derselben Zeit, um 873/146 erhalten sind, nämlich die Londoner *Gedichtsammlung*[1]) Add. 16561 von *Schirwan* (Schamakhi in alter mongolischer Stilart (Rieu, p. 734), die *Schahnamé*-Blätter von *Isfahan*, respektive Mittelpersien, im Übergangsstil, und ein *Safernamé* von *Herat*, auf das noch näher eingegangen werden soll, der tatarisch-mongolischen Richtung des 15. Jahrhunderts. Aber gerade in dem Werdegang dieser Miniaturmalereien hat man das Spiegelbild der Geschichte des damaligen Irans vor sich.

In Bagdad und Täbriz[2]), den Besitzungen der Ilchane, hat sich, wie bereits erwähnt, seit Abu Said, etwa gegen Ende der Mongolenherrschaft in Iran, eine Art Hofstil entwickelt, zumal unter den Dschelairiden Ahmed ben Oweis scheint er ausgebildet zu sein. Die Länder der Mozafferiden, Fars und Kirman (bis 1387 n. Chr.), profitieren davon.

Diese Stilart hält dem Ansturm Timurs in Mittel- und Westpersien stand, obwohl der Sieger nach der Eroberung der Stadt Bagdad, 1401 n. Chr., die Künstler wie üblich mit sich in Scharen nach Osten entführt, unter ihnen den berühmten Kalligraphen Mir Ali von Täbriz und den Porträtmaler Abdullah. Der Tod des großen Mäcens Ahmed, 1410 n. Chr. — er flüchtete zu Bajezid I., dem Osmanen, und vielleicht nimmt in der Türkei damals die Miniaturmalerei ihren Anfang — und der Einbruch der siegreichen Schwarzlämmer in das Land, denen von nun an Azerbaidschan, später Fars (1452) und Medien zufällt, raubt diesem Hofstil zwar die frühere tatarische Feinheit, aber keineswegs die Lebenskraft, dazu war er zu tief eingewurzelt. Gerade wie dereinst der Stil von Bagdad noch weiter im Mongolenreich ausgeübt wurde. Aber in der Zeit der Weißlämmer fängt er an sich umzugestalten und national-persische Züge anzunehmen.

Die Vollendung sollte ihm zuteil werden unter der glänzenden Regierung der Sefawikönige mit Hilfe Khorasaner, in erster Linie Herater Künstler.

In Schirwan, wohin einige Maler vor Timur und später den Karakojunlu geflohen sein mögen, am Hofe der von Schah Rukh, dem Timuriden, abhängigen Könige blüht die persisch-mongolische Schule mächtig auf. Mirza Schah Ibrahim stirbt 1417, der Freund der Dichter (Iran Phil., p. 245).

4. Ostpersische Schulen bis Behzad.

Im Osten des iranischen Reiches, in Khorasan hatte sich unter der langen segensreichen Regierung des Schah Rukh (1405—47), einem der Söhne Timurs, die Buchmalerei ungestört entfalten können, mit dem neu erbauten Herat als Zentrum. Zahlreiche illuminierte Handschriften dieser Zeit legen davon Zeugnis ab. „Jamais la calligraphie ne fut autant prisée, jamais on ne copia tant de livres, ni on ne fit de si belles copies" (Huart, p. 92, 200).

---

[1]) Kopist Scheref ed Din Husein Sultâni, derselbe wie 240 suppl. pers., p. 165, für Sultan Nasir usch Schariat w'ad din in Schirwan Schamakhi, 886/1481.

[2]) Oweis besitzt sie 1357—75, 1386 fällt Täbriz an Timur, der es an Miran Schah gibt, in dessen Familie bleibt es bis 1410. 1410 fällt Bagdad an die Kara-Kojunlu. 1431 wird der letzte Ilchan durch sie beseitigt.

Digitized by Google

Den strebsamen hervorragenden Künstlern ein wirksames Arbeitsfeld zugewiesen zu haben mit der Aussicht auf neue Bahnen, das ist das unsterbliche Verdienst des Prinzen Baisonghur († 1433 n. Chr.), der in seiner Herater Bibliothek 40 bewährte Kalligraphen und Maler beschäftigte. Sie kamen zum größten Teil aus dem Westen von Bagdad, Täbriz und Medien, und bauten sozusagen einen Schutzwall auf für die bedrohte iranische Malkunst vor der immer mehr vordrängenden Macht der chinesischen. Es war die höchste Zeit!

Ohne allen Zweifel besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Dschunaid-Miniaturen des Bagdader Werkes von 1396 n. Chr. und der vermutlich in Herat, für den Großsohn Timurs, Dschelal ed din Iskander[1]) bin i-Omar Schech, den Gouverneur von Fars, 814/1410—11 hergestellten Handschrift (London, Br. Mus. Add. 27261; Rieu II, p. 818). Daß der Inhalt der gleiche ist, Kopien der Gedichte von Khadsche Kirmani über die Liebesabenteuer des Prinzen Humai, des Fürsten Zanin Khawar und Humajun, Tochter des Kaisers von China, Faghfur, mag Zufall sein und hat nichts Absonderliches. Vielleicht aber ist es derselbe Maler oder ein Schüler desselben. Timur hat ihn oder sein Werk, so interessant wegen der dargestellten Teppiche und seiner in Tinte und Gold nebst einigen farbigen Tönen äußerst reichhaltigen Bordürenmuster im chinesischen Geschmack, bei der Eroberung Bagdads nach Samarkand entführt, und nach dem Vorbilde ist die Herater Handschrift illustriert worden (Martin, Teppichw. Fig. 74).

Wenn hier der Zusammenhang beider Werke und Herat, der Entstehungsort des zweiten Werkes, nicht als feststehend anzusehen ist, so bringt eine dritte Handschrift gleichen Inhalts mit drei Vollbildern, die 831/1427, gleichfalls ans Herat, datiert ist, einen evidenten Beweis (Wien Hofbibl. Fl. Cod. 561; Abb. Schweiger-Lerchenfeld, Frauen d. Or., p. 415). Schreiber ist Schems ed din el Bâsnagarî (Mahmud bin-i Husâm). Leider sind die Wiener hervorragenden Werke so gut wie gar nicht publiziert.

Vergleicht man Miniaturen der beiden letztgenannten Bücher, welche die Liebenden mit den Porträts ihrer Liebe darstellen (Martin, painting, Pl. 53: Schirin empfängt das Porträt von Khosrau), so ergibt sich, einige kleine, von dem Inhalte geforderte Abänderungen ausgenommen, nicht nur eine völlige Übereinstimmung in der Anordnung der Personen und der Innendekoration des Raumes, die man auf die Rechnung einer gewissen Konvention setzen könnte, sondern auch in der ganzen feinen Art der Ausführung, welche dieselbe Malerhand verrät. Es ist dieselbe Anzahl der Personen, fast in der gleichen Stellung, nur ist in der Miniatur des früheren Werkes die Prinzessin, in der späteren der Prinz die Hauptfigur. Und doch ist ein Unterschied zu spüren, der auf dem Gebiete der Ästhetik liegt.

Auf der Wiener Miniatur ist die realistische Darstellungsweise persisch-mongolischer Schule gewissermaßen in eine höhere idealere und poetischere Sphäre erhoben. Die Figuren erscheinen im Traumbild beflügelt mit den Schwingen der Peri, selbst die drastische Gestalt der alten Amme. Das ist bezeichnend für die persisch-tatarische Heratschule der frühen Timuridenzeit.

Die Grundformen werden beibehalten, wie die Timuriden die alte Staatseinrichtung bewahrten, denn sie betrachteten sich als die Hausmeier der Nachkommen der Ilchane, aber der Archaismus und die hieratische Strenge der alten Tradition verwandelt sich in lebendige Formen von hoher Grazie und künstlerischer Anmut. Es werden keine abstrakten Fabelgebilde dar-

---

[1]) Demselben Herrscher ist auch ein Ms. desselben Jahres gewidmet in der Samml. von Mr. Yates Thompson in London, in dessen 38 Miniaturen die Nacktheit eine größere Rolle spielt als sonst üblich. (Vgl. Martin, painting, p. 30. — Mr. Yates Thompsons Illustrations of 100 Ms.) Miniaturen eines Ms. von 1417. Coll. Rosenberg, Vever, Goloubew Stoclet. Ein schönes Blatt mit der Darstellung eines Reisethrones, Rosenberg, Katal. 1913, No. 131, Abb. S. Sambon.

Digitized by Google

gestellt, sondern Wesen aus Fleisch und Blut, doch wird ihnen der Stempel überirdischer, idealer Schönheit aufzudrücken versucht. Solch ein dem Perser bis dahin ziemlich fremder Zug kam der irano-tatarischen Schule von jenseits der östlichen Grenze, dem Reiche der Mitte.

Dieser Periode und Schule möchte man das wundervolle Blatt in dem Musée des Arts décoratifs zuweisen, welches dasselbe Liebespaar wie oben darstellt (Migeon, Fig. 16; Martin, Pl. 52), diesmal anstatt im Palast in einem blühenden Gartenidyll der Mingperiode. Und doch wie persisch mutet es an in seiner ganzen Grazie und Poesie! — Noch sind dieselben Kunstformeln beibehalten wie in der mongolischen Malschule West- und Mittelpersiens.

Da erscheint die auffällige Figur der zahlreichen siebenfachen Blättergruppen auf dem Boden abwechslungshalber auch auf den Bäumen als Blüten, und die Behandlung der Kamelienbüsche und Chrysanthemen ist völlig identisch mit der des Bagdader Werkes oder des Isfahaner Nizami von 1463, während die Gräser, die Schilfgruppe und Wasserlilien am Bach im Vordergrund an die Waldlandschaft im Manuskript des Peraer Derwischklosters erinnert. Die Fruchtbäume streben natürlich, ohne sonderlichen Schwung empor. Auch der Prinz ist rein mongolisch aufgefaßt mit langen überschmalen Händen und weiblichen, nach Rasse und Sitte fast unbehaarten Zügen, nur ein kleines Schnurrbärtchen soll ihm Männlichkeit verleihen. Genau in derselben Gestalt kann er im mongolischen Großformat, nur etwas grell-bunter, in dem kostbaren Yildizalbum bewundert werden.

Neuer feiner Nuancen weiß sich dagegen der Meister der Khorasaner Schule zu bedienen. Sie sprechen von einer verfeinerten Technik und größerem künstlerischem Raffinement. Es sei hier nur auf die Löwenmasken als Zierrate der Garteneinfriedigung[1]) hingewiesen, ferner die Nachtstimmung mit dem Sternenfirmament und der Mondsichel, bis dahin in der persischen Malerei fast unbekannt. Ein gewisses Lokalkolorit haftet zwar allen Bildern persisch-mongolischer Richtung an, aber dort trat es dem Künstler unbewußt zutage. Hier wird es in bestimmter Absicht benutzt und dazu noch in einer Iran fremden. Die Tochter Faghfurs wird als Prinzessin aus China und ihre Gespielinnen als ostasiatische Schönheiten geschildert mit nadelgespicktem Kopfputz und langen in Schlangenlinien flatternden Bändern, wie auf den Gemälden im Reiche der Mitte. Von einer Kopie eines chinesischen Originals, wie Martin will, kann hier nicht die Rede sein. Ich möchte es eher der chinesischen Art Behzads zuweisen. S. p. 116.

Das ist das spezifisch Neue in der Heratschule, daß ihm gewissermaßen ein chinesischer Stempel aufgedrückt wird, als wollten die Künstler Irans sagen: „Wir wissen, ihr Chinesen habt die Schönheit gepachtet, und wir haben von euch gelernt, aber wir verstehen nun auch etwas von der Kunst, und wollen uns nicht unterkriegen lassen!"

Eigentlich müßte man annehmen, daß bei der ursprünglichen Gemeinsamkeit der Herrscherhäuser der chinesische Charakter in der persischen Buchmalerei der Mongolenzeit sich weit fühlbarer machte als späterhin, das war aber keineswegs der Fall. Er tritt aber auffallend hervor, besonders, wie das natürlich im Vorwurf selbst liegt, in der Porträtmalerei, als die Beziehungen zu China und dem chinesischen Turkestan, die mit der Zeit verloren gegangen waren, wieder nach Timurs Tode, der selbst mit einer chinesischen Prinzessin Bibi Khanum vermählt war, immer mehr auflebten. Gesandtschaften kommen und gehen und knüpfen die zerrissenen Bande wieder neu. Künstler und Kunstwerke werden ausgetauscht und regen zur Nachahmung an und künstlerischen Versuchen. 822/1419 sendet Schah Rukh an „Daiming", den Ming-Kaiser, den Maler Ghijat ed din Khalil mit einer Gesandtschaft.

[1]) Es sind die bekannten pers. Zeltwände, serapardé, nicht eine Mauer, wie Martin Taf. 16 schreibt. Auf ihnen befindet sich das vom Bagdadstil bekannte Textilienmuster in Sternform. Übrigens stammten Einwohner von Herat nach Ibn Batutah III, p. 17. aus Ghaur in Syrien.

Digitized by Google

Babek, der Perser, verhandelt von seiner Burg mit Afschin, dem General des Kalifen El Mo'tasim, im Jahre 223 n. H.

Geschichte des Tabari. Ende des 13. Jahrhunderts. Slg. H. Kevorkian.

Digitized by Google

Freilich war der gewinnende Teil mehr auf seiten der iranischen Künstler. Denn während auf anderen kunstgewerblichen Gebieten wie in der Textilkunst und dem Metallhandwerk Chinas persischer Einfluß sich deutlich bemerkbar macht, ist in der Malkunst so gut wie nichts davon zu spüren. Dazu war der Chinese zu sehr von seiner malerischen Begabung und deren Meisterschaft überzeugt, welche der Perser bereitwilligst anerkannte und hochschätzte. Seine Malerei verfolgte außerdem andere, höhere Ziele. Und selbst an Miniaturen mit persischen Sujets hilfsbereit Hand anzulegen, das hätte der Untertan des Sohnes des Himmels unter seiner Würde gehalten; sicher wäre ihm auch der Versuch mißglückt wie dereinst zur frühen Mongolenzeit. Gestalten und Vorgänge, die außerhalb seines Gesichtskreises lagen, Lokalkolorit, also nicht Eigennationales wiederzugeben, das ist dem chinesischen Maler stets versagt geblieben. Auch in japanischen Bildern bleiben dargestellte Europäer stets Japaner. Deshalb ist es nicht richtig, persische Miniaturen der Timuridenzeit, wie man anfangs sehr geneigt war, chinesischen Künstlern zuzuweisen, wie im Beginne der Mongolenherrschaft, oder in ihnen nur Kopien von Bildern aus China zu vermuten. Wir verfallen dann in denselben Fehler wie es die Perser selbst tun, alle alten Miniaturen, die ihnen fremd erscheinen oder von ungewisser Herkunft sind, als chinesisch, tschini, oder als Bilder Manis zu bezeichnen. Freilich sind zuweilen solche Kopien in Iran gemacht worden, aber das sind Ausnahmen; z. B. von Sultan Ali Schusteri (Paris arab. 6074 fol. 10). „Copie par un artiste persan de trois dessins chinois, le premier un béron saissisant un poisson." Blochet, Revue d. Bibl. avril 1900 p. 167; Martin, painting Fig. 20, nach Gayet, L'art persan, Abb. p. 298, Bibl. Khédiv.

In dem Münchner Ausstellungskatalog wurde ein Bild auf Seide mit einem Blütenzweig und einem Gruppenbild darunter im Heratstil aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts[1]) als offenbar von einem Chinesen in persischem Stile ausgeführt bezeichnet (Samml. Goloubew, M. C. 667, A. M. Taf. 17, aus dem Bellini-Album). Gewiß war es persisch-chinesisch zu nennen, aber aus dem einfachsten Grunde. Der Kamelienzweig auf Seide war in China gemalt, dann benutzte ein persischer Künstler Khorasans die leere Fläche zur Bemalung mit einer figürlichen Szene. Schon aus den verschiedenen Größenverhältnissen geht das hervor, dem völligen Auseinanderfallen beider Teile und der unmöglichen Verteilung der Objekte in der Bildfläche. Fehler, die sich weder der chinesische noch der persische Maler zu Schulden kommen ließe, gerade in dieser klassischen Zeit. Analogien finden sich z. B. Samml. W. S., indischer Schmuckkasten aus Sandelholz mit indischer Lackmalerei des 17. Jahrhunderts, M. C. 1050, mit einer Gruppe aus der Zeit von Kerim Khan, von einem persischen Maler. M. C. 1057 war übrigens persisch, nicht indisch (Kat. München) vom 17. Jahrhundert, mit Tierszenen (Leipzig, Kunstgewerbemuseum) in der Art der Isfahaner Wandmalerei der 40-Säulenhalle.

Dagegen gibt uns eher vor der Hand noch eine Kategorie von Miniaturen Rätsel aufzulösen. Sie stammen wahrscheinlich aus Turkestan, und zwar aus der Timuriden- oder Usbeghenperiode, z. B. die mit Gold gehöhten Zeichnungen zweier Kriegergestalten in vollem Laufe. Martin sieht in ihnen Reste einer größeren Serie von Schlachtenbildern Timurs, event. Wandbildern, cfr. Martin, Painting, p. 32 (Samml. Goloubew, M. C. 747, Abb. 12, Oriental. Archiv und Martin 743, A. M. Taf. 17). Nicht gewöhnlich ist die Behandlung der Augen, die über das Gesicht herausquellen, dies kommt aber in geringerem Maße auch später vor — z. B. M. C. 746; A. M. Taf. 21; R. K. knieender Knabe, um 1574, von Scheich Mohammed, also nicht Anfang des 16. Jahrhunderts, und M. C. 682 — und ist charakteristisch für die Schulen Ostpersiens des 15. Jahrhunderts. Ebensowenig ist gewöhnlich die ornamentale Form der Ohren. Auf den Ärmeln

[1]) Hier auch der kleine Zopf, der aus der Krone herausfällt.

von 744 zeigt sich das Wappen Timurs, die drei Kugeln. Es mögen chinesisch-mongolische Originale hier vorliegen oder kopiert sein. Dasselbe ist wohl der Fall mit den farbig getönten Pinselzeichnungen zweier Damen, Herrin und Dienerin, S. Blair u. Stoclet, welche Martin in die Jüanperiode (1279—1376), der Münchner Katalog in das 17. Jahrhundert versetzte. Gegen die letztere Annahme spricht schon der echt mongolische Charakter und die bereits besprochene Art der seltsamen chinesischen Verknotungen. Die Art, die Haare in zwei auffallenden, auf dem Scheitel zusammengebundenen Schöpfen zu tragen, hier sogar noch verdoppelt, findet sich stets noch bei den Genien oder Huris des 15. Jahrhunderts. Die eine Gestalt hat etwas Europäisches im Ausdruck und in der Kleidung, vielleicht eine Christin (Martin, painting Pl. 33). Allerdings ist ähnlich eine Frau des 17. Jahrhunderts, S. Stoclet, mit Gürtelschmuck, Halskrause der Mingzeit und Bandknoten.

Vor allem ist noch nicht ganz aufgeklärt der Ursprung der merkwürdigen, hochinteressanten Gattung phantastischer, beinahe russisch anmutender Figuren, die wie ihre Draperien, in lauter Falten oder Wülsten dargestellt werden. Sie wurden in Konstantinopel erworben und stellen dar, das eine Bild einen türkisch-tatarischen Khan mit Dienern,[1]) das andere einen von einem Manne geführten Diw Afrid, oder Ghul mit Weib. Beide sind in mongolischem Großformat. Die Tracht wie die Physiognomie mit glatter eingedrückter Nase sind mongolisch aus der frühen Timurzeit, mit der glockenförmigen Kopfbedeckung und dem kleinen an der Spitze herausquellenden Zopf. Mongolisch ist die Technik und die Behandlung des dickfarbigen hellen Grundes. Nur etwas roher und dunkler die Farbengebung in Braun, Schwarz und Blau. Sollten diese kopierten (!) Bilder vielleicht der Kunst der goldnen Horde der Kiptschak entstammen? (s. Taf. 31). Nicht unwahrscheinlich ist auch ein türkischer Künstler, von denen wir bis jetzt wenig wissen.

Aus späterer Periode, dem 15. Jahrhundert, etwa von der Mitte an, entstammten einige chinesisch-mongolische Porträts (der Mingzeit) der Münchner Ausstellung, M. C. 665, von dem wohl das älteste und interessanteste von echt mongolischer Häßlichkeit[2]) und feinster Detailausführung tieffarbig auf Seide gemalt — eine große Seltenheit — und auf Goldgrund ausgeführt war (A. M. Taf. 25; Martin, painting Pl. 82). Ist es chinesisch oder eine persische Kopie, wie das unvollendete Porträt eines Emirs gleichfalls auf Seide (Martin Pl. 90), A. M. Taf. 29? Martin vermutet Murad, den letzten der Akkojunlu (1502 von Ismael in der Schlacht bei Schurur geschlagen), in einem diesem ähnlichen Porträt Pl. 83, und zwar von Behzads Hand oder Schule; genau so Bodleian Ms. Ouseley Add. 113, 1 signiert (?) und als Timur bezeichnet.

Der Münchner Katalog wollte in dem sitzenden Manne den Welteroberer Timur entdeckt haben. Die große Holzgabel aber, das barbarische Folterinstrument, palahäng,[3]) in dem Kopf und Arme stecken, zeigt deutlich die üble Lage, „tursch girai", wie ein solches Bild an anderer Seite bezeichnet ist, des großen Herrn. So läßt Timur den Schah Kutb ed din von Seistan in Eisen legen (Scheref ed Din II, p. 376). Die Miniatur ist Mahu Khan bezeichnet,

[1]) Während dessen erschien ein Artikel von Claude Anet, Burlington Magaz. Oct. 1912 (Pl. II E), der zu demselben Resultat kommt. „From what book does it come? Perhaps from the first Raschid ed din, and illustrates may be a Mongol tribe. Ought we to place it on the N. W. frontiers of China towards the lake Baikal? May we not, on the other hand find in these curious types the ancestors of the Russian Moujik? — That is not impossible, and the work would then come from the North of Caucasus and the territories of Volga at the time, when the golden Horde after the conquests of Batu reigned on the kipchak and it would date between the end of the 13th and the middle of the 14th century". Früher S. W. S., B. C. 278. 279, jetzt S. Cl. A. u. Vignier. — Die türk. Bilder S. Marteau sind nicht 15. Jahrh. sondern später.

[2]) Nach Cahun, p. 37: „osseux, rectangulaire, avec des arêtes vives au front, empâté, charnu et comme bouffi à la face, os pointu triangulaire au menton; chez tous les cheveux sont vives, rudes et lisses comme la barbe, clair jamais floconeux, même dans le jeune âge, la peau mate, terne, à gros grain, est de couleur bise, tetra facies comme disaient très exactement les latins pour dépeindre la coloration des Huns."

[3]) Tavernier V, p. 227. Karabacek, Riza Abbasi, p. 14 u. Taf. III. In Frankreich hieß es die Ziege.

Digitized by Google

der Titel eines Fürsten von Seistan; Steingaß, p. 1146, p. 1077 wird tursch girai als Titel eines tatarischen Prinzen bezeichnet. Auf seine hohe soziale Stellung deutet der große Siegelring am Zeigefinger[1]), die Peitsche und die Waffen. Sie werden von einem Lederband um die Taille gehalten, links der Köcher mit Bogen, rechts der Köcher für die Pfeile sowie ein Futteral mit einem Ball von Leder[2]), wie etwa bei unseren mittelalterlichen Bullen. Ein Zeichen der hohen Würde ist auch in dem Schnupftuch über dem Arm zu sehen. Die konische Mütze mit den breiten Klappprändern und den beiden kleinen feinen Zöpfchen oder Schnuren an der Spitze ist der ähnlich, welche Temurlan für gewöhnlich etwas höher trug, und die bei den Kirgisen noch heute üblich ist. Clavijo, p. 132, beschreibt sie folgendermaßen: „He (Timur) was dressed in a robe of silk with a high white hat on his head, on the top of which there was a fine ruby, with pearls and precious stones round it" (vgl. Jagdbild St. Petersb., Martin, painting Pl. 60, 61). Der auf das vollendeteste ausgeführte Dekor des Köchers, der Kampf des Simurg-Phönix und Drachens — in China das Mingwappen —, ein Fo-Hund und der Kopf eines Hasen in Arabeskenranken, die in diesem Falle in chinesischer Manier kornähren-ähnlich sind, fügt sich der Ornamentik dieser kunstreichen Zeit am Anfang des 15. Jahrhunderts ein, liefert aber keineswegs den Beweis, daß wir es hier nicht mit einem chinesischen, wohl aber mit einem islamisch-persischen Künstler zu tun haben. Allerdings der Seidenstoff spricht für China, ähnlich M.C. 725. R.K. Min. pers. verlegt den Gefangenen S.M. Doucet in das 16. Jahrh. Pl. CXIII.

Diese Art der Darstellung muß typisch gewesen sein für die sogenannten Triumphbilder, vielleicht nach chinesischem Vorbilde. Sie sind jetzt noch verhältnismäßig ziemlich häufig, vgl. S. Smet u. V. G. (Martin, Pl. 82—84). Wie schwer es ist, derartige Zeichnungen zeitlich zu bestimmen allein ihrer Stilart nach, geht aus einem Bilde desselben Themas hervor, das der Hofmaler Akbars des Großen († 1605) Farukh der Kalmücke gemalt hat (cfr. Coll. A. Morrison, Sherley u. armen. Dame, Isfahan 1627). Der schlechten Unterschrift nach ist es mit Peram oglan (?) bezeichnet. Hier ist schon der Übergang zur Mode, die Leibröcke zu knöpfen, angedeutet. Doch mögen es knopfartige Schleifen sein. Dagegen scheint die Mütze nicht mehr recht verstanden (Martin, Pl. 84. l. u. r., s. Taf. 151, S. V. G.), vgl. Farukh p. 176.

Was sonst von Bildnissen mongolischer Schule in München gezeigt wurde, entstammte mit Ausnahme eines Porträts von der Meisterhand Behzads, zum größten Teil der frühen Sefawizeit, wie bisweilen schon durch die Tadsch, das Abzeichen der Schiiten, klar war. Weil man diese Porträts aber ihres mongolischen Charakters wegen nicht der Täbrizer oder Kazwiner Schule zuschreiben wollte, also der ersten Periode der Sefawizeit, aber auch nicht der persisch-tatarischen Schule, so verfiel man auf den unglücklichen Ausweg, sie ziemlich alle in das 17. Jahrhundert zu versetzen. Man erkannte freilich die ganz andere Art der Abbaszeit sehr wohl und bezeichnete diese Konterfeis als Kopien oder beabsichtigte Fälschungen des 17. Jahrhunderts (Burlington Magaz. 1910).

Am stärksten macht sich der ostasiatische Einfluß in den Pinselzeichnungen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geltend, als die Heratschule festere Formen annimmt. Dazu gesellen sich Elemente, die früheren Traditionen entlehnt sein müssen, da sie sich schon in den früh-mongolischen Miniaturen Westpersiens feststellen lassen. Die alte Kunst Turkestans wird wieder wachgerufen. Sie muß sich also bei den Türkvölkern erhalten haben.

Scheref ed Din III, p. 410 berichtet tatsächlich von den Bildern Manis im Kuriositätenkabinett Timurs. Allerdings zieht der Hofhistoriograph diesen manichäisch-uigurischen Gemälden chinesische, ja sogar europäische vor.

[1]) Timur siegelte mit Almuga, dem Zeichen der roten Hand. Scheref ed Din II, p. 376. „Sa main rougie" p. 204.

[2]) Vielleicht die spätere Art, die Verleihungsurkunden zu tragen, wie „Jes lettes d'or", Marco Polo, p. 14, 29, 257.

Es kann hier nicht näher auf die illuminierten Buchfragmente (Oriental. Buchk.-Ausst. 1910, Kat. p. 10—13) eingegangen werden, welche den Ausgrabungen von Turfan und Umgegend zu verdanken sind; es seien nur verschiedene Züge hervorgehoben, die sich in den islamisch-persischen Miniaturen vor und nach dem Mongoleneinfall in Iran wiederfinden und den engen Zusammenhang beweisen, der zwischen diesen turkestanischen malerischen Resten einer indogräko-sassanidisch-chinesischen Mischkunst vor 900 n. Chr. (Tangdynastie) und der Malkunst Irans bestehen.

Da ist zuerst der Kopf des Weltenhüters Lokapala aus Khotscho mit Tigerhelm und halbasiatischen Gesichtsausdruck, vielleicht ein Vorbild zu dem festen Typ des Nationalhelden Rustem,[1]) da ist der Dämon, der indische Asura, der zum persischen Diw wird, ferner die Höllengeschöpfe, die Genien mit Schwingen und Blumenhauben[2]) auf dem Kopfe, die Huris und Peris, vielleicht den geflügelten Geistergestalten, den Elijas der Uiguren nachgebildet. Sie alle gehen auf buddhistischen Ursprung zurück. Blätter mit der Darstellung zweier nackter Gestalten, die an Stricken geführt werden, vielleicht die gefallenen Engel Harut und Marut[3]), muten an wie Illustrationen zu dem Buch der Weltwunder[4]), sie sind Zeugen altindisch-buddhistischer Kultur; da fällt auf die Wiedergabe von Bäumen in Kugelform, in deren Zweigen sich Vögel wiegen, geradeso wie in den Kalila we Dimna-Handschriften und noch heute in indischen Miniaturen. Schon in Turfan und Khotan liebte man neben getigerten oder gescheckten Pferden Apfelschimmel zu malen, ein in persischer Buchmalerei sehr beliebtes Motiv. Dschudschi Khan führt Dschenghiz als Geschenke 20 000 von jeder Art vor, „grispommelés, bai-bruns, noirs et tigrés" (Abul Ghazi, p. 140). Die Stuten wurden hochverehrt (M. Polo I, p. 227). Auch erscheinen in den Buchfragmenten bereits die Flammenbündel der Prophetenflamme, wie z. B. auf einem uigurisch-manichäischen Buchstreifen von Idiqut Schahri B. C. Nr. 51. Das Wasser quillt nach chinesischer Manier in Spiralen, und aus ihm steigt dieselbe Gestalt der greulichen Drachenschlange empor, wie sie später die Brüder des heiligen Jusuf auf persisch-türkischen Miniaturen in die Flucht jagt. S. W. S. Hamdi, 16. Jahrhundert.

Es finden sich Figuren von frischem Leben und Realismus wie später in Persien auf blauem Fond, und zwar die mannigfaltigsten Völkertypen, darunter auch rothaarige Männer, vielleicht Tocharen, Kirgisen oder Usun, in persischen Miniaturen häufig (cfr. Ritter, Asien I, p. 356 und Le Coq, Chotscho, p. 5). Neben plumpen ostasiatischen kurzköpfigen Gestalten mit rundem schlitzäugigen Antlitz, ost-iranische, langköpfige Pferdegesichter, wie die chinesischen Autoren verächtlich von türkischen und indogermanischen Rassen sagten, mit tiefliegenden Augen und großen scharf geschnittenen Nasen — Symptome einer Mischkultur und -Kunst —, die Chinas Künstler nicht anständig fanden, da sie der Würde entbehrten (Ritter 7, p. 597). Wir haben ihre Spuren im Bagdadstil wiedergefunden. Wer erkennt sie nicht wieder in der persisch-islamischen Buch- und Keramikmalerei, die Gestalten wie den Lautenspieler (vgl. Schahnamé Leipzig), die Frauen mit den syrischen Ringellocken am Ohr oder den um das Ohr gewundenen Zöpfen, den Mönch mit der Almosenschale und Hund von Toyoq, den

[1]) Nöldeke nimmt die nachträgliche Einführung der Figuren Rustem und Zal von Sistan, nahe Indien, in den pers. Heldenkreis an, vielleicht schon von den Saken überliefert, als sie 2. Jahrh. v. Chr. in Segestan eindrangen. Iran. Phil. p. 139.

[2]) Unter Timur bestand noch die Sitte, bei Maskeraden die Frauen als Feen und Engel auftreten zu lassen mit Blumenkronen, die Männer als wilde Tiere. Scheref ed Din VI, p. 187; Clavijo, p. 132.

[3]) Nach Hammer stammten diese von ind. Legenden. Wie auch Hagok und Magok den Kolossen von Bamian nachgebildet sein mögen, die bis zum Mongoleneinfall 1221 bestanden, und die Abul Fazl im 16. Jahrh. nebst Ibn Haukal beschreibt.

[4]) Auch in China, 4. Jahrh. n. Chr., das Chan hai Kin, das die chines. Basreliefs inspiriert. M. Paléologue, l'art chinois p. 134.

Digitized by Google

Jüngling mit der langgestielten Blume, ferner die Reiterfresken von Khotan! Auch christliche Anklänge, wie B. C. 54 die apokryphe Erzählung der heiligen drei Könige. Bei den Reiterfiguren erinnert die Gestalt des niederstoßenden Vogels an die Miniatur der Handschrift von Altenzell, 11. Jahrhundert, Universitätsbibliothek Leipzig, wo der heilige Geist dem Pabst diktiert.

Wie tief eingewurzelt die Malkunst aus der Fremde und ihre Legende vom Maler Mani aus China oder Turkestan und seinem Erteng in Iran jahrhundertelang hlieh, das geht nicht nur aus Firdusis Meisterwerk, sondern auch aus Hafis Liedern hervor (Rosenzweig, Hafis III, p. 595, p. 351 und 575). Der Dichter spricht im 18. Ruhai seines Diwans von den jungen Dienern, den sogenannten Kerzen von Tschigil[1]), eines Tempels in Turkestan, den Manis Hand mit Wundergemälden schmückte. In den Fragmenten von Turfan wird die manichäische Priestertracht mit seltsamer hoher Mütze und Pfauenfeder dargestellt. Vielleicht, daß ihre Form zu dem Namen die Kerze Anstoß gegeben hat. Jedenfalls war also dieser Name und vielleicht auch ein Teil der Bilder noch Hafis und den Iranern bekannt, und dies nicht allein durch Firdusis Überlieferung. Von der manichäischen Malerei wird freilich, wie hereits erwähnt, nie in der Literatur gesprochen, sondern nur von Chinas Malkunst, d. h. damals der turkestanischen.

Diese im Wüstensande und Kriegselend von Jahrhunderten verdorbene und gestorbene Welt tut sich auf in den flotten Pinselzeichnungen ostpersisch-chinesischer Schule in Schwarz und Weiß oder nach chinesischer Manier leicht getuscht oder farbig getönt. Da tummelt sich allerhand Getier in freier naturalistischer Bewegung in einem Chaos von realistischen und stilisierten, ornamental gestalteten Pflanzenformen mit Palmettenblumen und langen gefiederten Blättern und Blüten — derartige Pflanzengebilde traten auch im dichten Rasenteppich großlappig und viel gezackt, der persisch-mongolischen Malschule auf — und phantastisch dekorativen, schwammigen und lappigen Gehilden, pilzähnlich oder bisweilen korallenförmig von Riesendimensionen, halh Gewächse, halb Mineralien, z. B. B. M. Od. res. 41, 42; ferner im Album der K. Yildizbihl. Konstantinopel, M. C. 649; Migeon, Fig. 6, 33 und 34; Wien Fl. Cod. 73 von 980/1572; Bordüren im Leipz. Kunstgew.-M., S. W. S.; Martin, Pl. 271. Da flattern anmutige Wasservögel, Kraniche, Gänse und Enten im Flug hoch in den Wolken (s. Taf. 70), und gefiederte Sänger nisten auf Baumzweigen mit großen Blumen und dichtem Blätterdach, Fasanen wiegen sich in Pirsichbäumen, Affen hocken im Gezweig, und ungeheure Schlangen winden sich im Gehüsch, Geschöpfe einer Tierwelt, die jetzt in Persien völlig ungewöhnlich, in Indien desto häufiger anzutreffen sind. Dazwischen schrecken die Fabeltiere Chinas wie der Fo-Hund mit lodernden Feuergarben und einem Geschlinge von wie Konfetti flatternden Bändern, Drachen oder Phönixe drehen und verflechten sich im Kreis (Simurgkurschi[2]) ganz wie auf den chinesischen Metallhandspiegeln. Auch in der Türkei sind diese Phantasiegebilde viel nachgeahmt worden im 16. Jahrhundert (Ahh. 13, Oriental. Archiv 1910, 1. Heft). Daneben schreitet lüstern nach Wild, in assyrisch-persischer antiker Auffassung, der kurzmähnige Leu durch das Schilfdickicht, ein Motiv, das in den späteren Jahrhunderten immer und immer wieder erscheint; z. B. Lackeinband von 993/1585, M. C. 694, während der Simurgkurschi das Vorbild eines Blattes im B. M. von 1600 abgiht (Martin, Pl. 260).

Diese Schwarz-Weiß-Zeichnungen traten früh schon in den astronomischen Handschriften zutage. Sie laufen dann neben den farhigen Miniaturen einher und erfahren eine immer kunst-

[1]) Tschigil bedeutet Kerze (siehe Le Coq, Chotscho Taf. 1). Vgl. Reisewege und Ergebnisse der deutschen Turfan-Expeditionen von Choros Zaturpanskij, Orient. Archiv, April 1913.

[2]) M. C. 708—709, ferner in einem Album aus d. Bibl. des Schah Abbas im Pariser Kunsthandel.

Digitized by Google

vollere Durchbildung mit geringerer oder größerer Anlehnung an Chinas Pinselkunst, zumal in der frühen Timuridenzeit.

Schöne Beispiele dieser Gattung sind zwei Blätter der Sammlung Sarre, M. C. 682 und 683 (A. M. Taf. 21, sonst öfters reprodnziert). Das eine die Himmelfahrt Salomos des Propheten oder Mohammeds des Gesandten, und das andere eine Darstellung von Huris, die eine ihrer Fürstinnen bedienen, nicht einen Herrscher, wie Martin meint. Es befindet sich nur eine männliche Person unten auf dem Bilde neben dem Diw, dem Wächter. Ferner sind zu nennen drei Blätter der Sammlung Curtius in Erlangen, M. C. 684 (A. M. Taf. 23), eine Kampfesszene, eine Engelfigur mit Lante und ein Jüngling mit Falken, sowie eine Huri in der Sammlnng von Goloubew, M. C. 740; ähnliche Blätter im Folkwang-Museum zu Hagen und im Kunsthandel, z. B. ein Falkner mit Pelzmütze und Kampfszenen (s. Taf. 102).

Die 52 Huris, welche jedem gläubig Verklärten versprochen sind, der dreißigjährig im Himmel der Moslim fortlebt, sind wie die Hyazinthen und Perlen, tragen Kronen auf den Häuptern und haben 70 Gewänder an, durch die der Auserwählte schaut (Diction. of Islam, p. 184 und 450). Die Genien treten häufig in der bildenden mongolisch-chinesischen Kunst auf, z. B. an einem Turme mit clepsydre (Wasseruhr), der 1272 unter Kubilai Khan in Peking gebaut wurde, zeigte ein Genius die Stunden an. Ferner an dem Stadttor von Konia usw.

Ich möchte diese zarten Tintenfederzeichnungen nach chinesischer Art nicht, wie es Martin tut[1]), in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts versetzen, sondern bedeutend später, etwa in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, und zwar in die Schule von Herat oder Bochara. Martin glaubt zwar das Manuskript gefunden zu haben zu den Bildern der Sammlung Curtius, von 1410 datiert. Die Datierung einer Handschrift liefert aber noch nicht den Beweis für die Entstehungszeit der in ihr enthaltenen Miniaturen, wie des öfteren zu bemerken ist, z. B. Br. Mus. Add. 25900, ferner die Sammelbände. Man hat nur nötig, den hieratischen Stil der besten Schule Irans der damaligen Zeit, nämlich von Herat in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um von Westpersien ganz zu schweigen, mit diesen Zeichnungen zu vergleichen, z. B. Himmelfahrt, B. N. von 1436, und man wird überzeugt sein, daß hier eine weit jüngere Entstehungszeit vorliegt. Dies ist sicher der Fall bei dem Blatte Vignier, Heiliger auf einem Löwen reitend, Martin, Pl. 59. Die beinahe moderne Auffassung des Engels und des Derwischkopfes, die Form des Baumschlags und der Wolken sprechen dafür. Nicht dagegen der Löwenkopf im Felsen links nach mongolischer Art. Nicht ausgeschlossen ist ein indopersischer Ursprung. Der Löwe ist so gar nicht persisch und ohne Parallele sonst[2]). Dagegen sind die anderen von Martin gebrachten Tierbilder früher anzusetzen, wie Pl. 63 das Blatt aus Kalila we Dimna, der Hund mit dem Knochen im Maul am Bache, das mongolisch ist. Und wie anders ist der Baumschlag, das Felsgestein an den Zeichnungen der Sammlung Martin und Goloubew (Pl. 64) gegen das Vignier-Blatt.

Wohl kann die ostasiatische Manier in der Blumenzeichnung, die auch hier in den Blättern der Sammlung Sarre zutage tritt, und der mongolische Ausdruck der Huris mit dem seltsamen Doppelschopf[3]) irreführen, aber die realistische Wiedergabe der Felsen, die riesige ausgehöhlte Platane, aus der ein Bach strömt, die Behandlung der gefiederten Genienschwingen mit großen Blumengebilden, den aus der späteren Abbaszeit her bekannten Fuchsschwänzen, ferner die schmiegsame Grazie der Figuren und ihre bis dahin unerhörte Lebendigkeit, das alles kann nicht einer Zeit entsprungen sein, die sich trotz aller Fortschritte in Ostpersien doch noch eng an die persisch-mongolische Schule und ihre alten Vorbilder anschloß. Dies tat sogar

[1]) Martin erwähnt noch solche von 904/1498. Painting. p. 33.
[2]) Das Vorbild ist wahrscheinlich der Priester Feng Kan in China, der auf Tigerrücken in den Tempelhof einzieht.
[3]) Ist es der mißverstandene gräkobuddhistische Scheitelknoten?

Digitized by Google

noch ein Meister wie Behzad. Zum Vergleich seien hier die figürlichen Randmalereien mit Engelsgestalten der Manuskripte B. M. Add. 27261, von 1410, Collect. V. G. und F. R. M., von 1434, herangezogen (Martin, Pl. 239, 241, 243).

Die ornamentalen Muster der Sarreschen Miniaturen — darunter das Textilmuster des Bagdadstiles für die Holzmosaik angewandt —, die teilweise Bemalung in Gold und der naive Perlenschmuck mögen vielleicht später erst hinzugefügt sein. Auch Kühnel war meiner Meinung (Islam 1910, Heft 2, p. 189): „Sie (diese Blätter) fallen nach der ganzen Technik aus der Entwicklung des persischen Miniaturstiles etwas heraus, während man sie sehr wohl als den Ausgangspunkt der später unter den Mogulkaisern in Indien zur Blüte gelangten Richtung ansehen könnte" (s. Taf. 72).

Dafür kann hauptsächlich aus dem hochinteressanten datierten Nizami mit uigurisch geschriebenem Text die Apokalypse des Propheten Mohammed, seine nächtliche Himmelfahrt, Miradsch, in der Pariser Bibliothek zum Beweis dienen. Das Buch entstammt der für die Buchmalerei so fruchtbaren Zeit des Timuriden Schah Rukh Behadur vom Jahre 1436 n. Chr. und ist kopiert von Melik Bakhschi in Herat (Suppl. turc. 190; Migeon, Fig. 13 und 15; Blochet, les origines, p. 117, les écoles Fig. 2 und 3, peintures Taf. 12, 13, 14).

Deutlich zeigt es durch seine Ornamentik (Blochet, peintures, Taf. 13) den engen Zusammenhang mit dem mongolisch-persischen Stile und die Fortdauer desselben. Blochet will sogar noch byzantinischen Einfluß in diesen Miniaturen sehen, wie in der Behandlung der Flügel und, in fol. 92, der christlichen Darstellung eines Engels mit vier Köpfen, den Symbolen der vier Evangelisten. Letztere war durch das Buch der Weltwunder zu einer bekannten Figur im Islam geworden. Aber diese Auffassung der Himmelfahrt des Gottgesandten mit seinen gekrönten hieratisch gespreizten Engeln und blumengeschmückten Huris mit buddhistischen Emblemen in den Händen in einem Gewirr von flatternden Bändern und geknoteten Bandschleifen, Flammengarben und sich ballenden auf- und zurollenden Wolkengebilden, von denen (Blochet, Fig. 12) der Auserwählte des Herrn auf seinem Fabelreittier Borak sich abhebt wie die Reitergestalten der Keramikmalerei, diese Riesenwolkenbänder sind so echt buddhistisch-ostasiatisch, daß jeder andere fremde Einfluß, wie der christlich-byzantinische, in dieser turkestanischen Mischkunst nur eine kleine Episode bildet, die kaum fühlbar wird. Die Engel führen Standarten, Räuchergefäße auf Dreifüßen und offene Schüsseln zur Übergießung, in dem Bild von Sarre dagegen Teller mit Äpfel, bedeckte Schüsseln, Dosen, Flaschen und Becher, wie sie wohl zur Sefawizeit, aber nie in persischer, mongolischer oder tatarischer Zeit dargestellt werden, auch Gefäße mit prophetischem Feuer, das in Garben ausgegossen wird. Nicht in Einklang zu bringen mit dem 15. Jahrhundert sind die langen, flatternden Gewänder der Genien, dann der am Widerrist hoch aufragende unpersische Sattel auf dem Leibpferd, weiter die Thronart des 16. Jahrhunderts, vgl. Ms. von 1537—40,[1]) und die Musikinstrumente. Ferner ist der kleine in die Felsen geschmiegte kaum bemerkbare Hase völlig wie in den Aga Rizablättern (vgl. Migeon Fig. 31) der Hund der 7 Schläfer in der Höhle (B. N. 1313).

Hier seien auch noch zum Vergleich die bereits erwähnten astronomischen Pinselzeichnungen herangezogen, die für Ulugh Beg, vom Jahre 1409 ab Gouverneur von Transoxanien, ausgeführt wurden, nach Blochet vermutlich vor Vollendung der Samarkander Tafeln, 1437 n. Chr.

Da ist der chinesische Typ und die steife Darstellung denn doch eine ganz andere als in dem Sarre-Blatt.

Sind die Blätter der Sammlung Sarre und die anderen angeführten nicht erst in der frühen

[1]) Coll. Rothschild, Martin, painting, Pl. 128.

Sefawizeit von einem Herater Meister der Behzadschule ausgeführt, und ich sehe keinen Grund, der dagegen spricht, so stammen sie aus einer ostpersischen Schule, Herat, Bochara oder Samarkand, etwa zur Zeit Baber II., und wir haben auch hier bereits den Übergangsstil vor uns von der persischen zur indischen Buchmalerei. Eine solche Ausdrucksfähigkeit der Gesichter und Bewegungen, eine solche Fertigkeit in der völlig unpersischen und nur der Spätzeit verliehenen Profilzeichnung sind undenkbar im 15. Jahrhundert. Die Husarenschnüre an den bereits geknöpften Leibröcken sind hier zu finden. Die Form der Pelzmütze, ferner die hohen Bocharamützen, auch die leichtfertige, wie unverstandene Art der Wolkenschwammbehandlung findet Analogien in dieser Zeit. Man vergleiche damit Migeon Fig. 14, Br. Mus. Or. 2265 von 1539 bis 43 von Täbriz, wo bei den Genien dieselbe Art der Schärpen in Brusthöhe außer dem Gürtel vorkommt. Das Antlitz des Propheten ist dort verhüllt, wie in suppl. pers. 332 von 790/1388. In der Schule Ostpersiens scheint diese Prüderie nicht der Fall gewesen zu sein, wie suppl. turc. 190 bezeugt und Dschami, Sammlung Schulz (dieselbe Szene) von 999/1591, sowie das Sarre-Blatt. Auffallend ist außerdem das hier besonders auftretende Motiv der Tiere tragenden Gestalten von Diws (Asuras) und Engeln mit Leibpferd, Pfau, Gazelle und Hirsch. In den mongolischen oder timuridischen Miniaturen trägt wohl hie und da eine Huri eine Ente oder einen Pfau (cfr. Bordüre Ms. von 1410, Br. Mus. oder H. von 1434), das ist aber selten, in den indischen Miniaturen dagegen trifft man dies Motiv sehr häufig an, z. B. Samml. Schulz. Dann ist auch der europäische Einfluß, der in Samarkand und Herat während des 15. Jahrhunderts doch etwas abenteuerlich klingt, erklärt; vgl. A. M. Taf. 21, Text. Martin nennt Werke, wo er sich noch deutlicher zeigt, z. B. in Samml. Gulbenkian, Paris, Thompson, London, sowie Br. Mus. von 1400 (?), leider ohne nähere Angabe der Katalognummer. Er hat sich in der indischen Malerei stets fühlbar gemacht.

Vielleicht wird der Zeichner Sultan Ali Schusteri der Frühzeit angehört haben, er schafft Kopien nach chinesischen Vorlagen oder nach chinesischer Manier; vgl. Bibl. Nat. Arabe 6074 (Martin Fig. 18 und 20). Dagegen zeigt Fig. 21 und 22 einen späteren Stil, zumal der sitzende Page mit hoher Bocharamütze (s. Taf. 151, S. V. G.).

Gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts feiert diese Art von Pinselzeichnungen die höchsten Triumphe in den Randleisten, später auch ganzen Seiten, und zwar in Gold- und Silbermalerei, vielleicht dem Schönsten, was in der Buchmalerei Persiens überhaupt geschaffen worden ist. Sie haben viel mit den Sarre-Blättern gemein. Der ästhetische Genuß ist um so größer, als hier bei der meisterhaften Raumbehandlung der für unser europäisch geschultes Auge so störende Mangel an Perspektive fortfällt.

Am frühesten tritt diese Art von Malerei auf in dem Bagdad-Ms. von 1396 als Behang des Herrscherthrones (Martin, Pl. 45).

In Täbriz sind die wundervollen Blätter mit der Bostankopie Sa'dis des berühmten Herater Kalligraphen Sultan Ali el Meschhedi entstanden, mit Randmalereien in Gold und Silber, durch die Zeit schwarz oxydiert, auf zartfarbigem Grunde, vgl. M. C. 687, Sa'di, Bostanfragment Samml. Schulz (nicht Hafis, wie der Münchner Katalog und Martin Taf. 31 sagen und das Miniaturenwerk), jetzt Coll. Goloubew, F. R. M. Leipz. Kg.-M., New York. Einige Blätter wurden später ausgemalt. Derselbe Künstler wohl auf dem Lackeinband auf schwarzem Grunde, Hamburger Mus., M. C. 846, Abbildung Kunst und Künstler, Berlin 1910, Fig. 33 (s. Taf. 194). Man ist versucht des Schreibers wegen diese hervorragenden Zeichnungen noch Ende des 15. Jahrhunderts anzusetzen oder wenigstens vor 1514 respektive 1519, dem Todesjahr Meschhedis, und sie Behzad selber oder sicher seiner Schule zuzuteilen, zumal die menschlichen Figuren einiger Blätter, wie die eine Huri im

Digitized by Google

Schlacht von Arnaz zwischen den letzten Sassaniden und Arabern, im Jahre 14 n. H.

Saffeh, der erste Abbasidenkalif auf dem Throne, 132 n. H.

Geschichte des Tabari. Ende des 13. Jahrhundert. Sig. H. Kevorkian.

Digitized by Google

Profil, nach der Manier des in mongolischer Schule zu Täbriz gebildeten Herater Meisters. Die Handschrift ist im jetzigen Zustand nämlich ein Fragment von der Hand verschiedener Künstler, zum Teil auch mit anderem Text überklebt. Jedoch die Tierszenen[1]) sind von einer solch modernen Formvollendung und Realistik in der Zeichnung, daß man sie unmöglich schon dem Einflusse des Herater Meisters zusprechen kann, der, wie wir später ausführen werden, gerade in der Fauna einen merkwürdigen, echt mongolisch-persischen Mangel an Fertigkeit aufweist. Die Kostüme, zumal der Sefawiturban sind untrügliche Zeichen der Ismael Schah-Zeit. Leider können die besten Reproduktionen die Feinheiten des Originals, mit den verschiedensten Nuancen von Gold in aller seiner wirkungsvollen Schönheit nicht wiedergeben. Sie erinnern an die schönsten Werke der europäischen Renaissancezeit und sind wiederholt mit den Randmalereien keines Geringeren als unseres Albrecht Dürers verglichen worden. In der S. Marteau heben sich Tiere in Blau und Grün vom Goldgrund ab.

Hier löst sich Natur in Ornament auf, und lebt die alte Turkestan-Mischkunst mit ihrem schier unerschöpflichen Reichtum an Motiven fort, die blumengekrönten Genien, die antiken Tierkämpfe, und Riesenblumen, in denen sich die Tierwelt birgt. Die Timuridenzeit hat die westpersische Ornamentik und die Tiermasken in Arabeskenranken dazugesteuert. Auch auf gleichzeitigen Tier- oder Jagdteppichen ein beliebtes Motiv, z. B. Teppich Sr. Maj. des Kaisers von Österreich, wo Genien in der Bordüre zu finden sind, Löwenmasken dagegen Collect. Peytel, Paris (vgl. Taf. 122).

Diese Randmalereien sind ziemlich zahlreich, aber wenige sind von der Hand großer Künstler, sie werden dann immer flüchtiger, hauptsächlich in der indischen Buchmalerei, wo schließlich im 17.—19. Jahrhundert schematischer Blumendekor an ihre Stelle tritt, große und kleine Buketts in Gold oder buntfarbig. Sie wirken zumal bei Bildern unharmonisch, denn sie verhindern die Konzentrierung des Interesses auf das Hauptmittelstück.

Zu dieser Gattung gehören unter anderen Berlin K. Bibl. Nr. 678, 823, 830a, 833, 849. Die Sammlung Sarre besitzt, M. C. 693, einen Dschami von 649/1557 (Schreiber Mahmud ibn Ischak esch Schihabi) mit dem hellenistisch-syrischen Motiv der beerenpickenden Vögel im Weinlaubgeflecht (A. M. Taf. 31). Sodann Samml. Schulz, M. C. 698, mit Text von Mir Ali el Katîb Anfang 16. Jahrhundert; Wien Fl. Cod. 588, p. 564, Anfang des 16. Jahrhunderts (Schreiber Abdul Wahid) mit 5 Vollbildern; schließlich z. B. London Add. 25801 von 865/1461, Rieu p. 572, Handschr. von Meschhedi mit 4 Miniat.; Or. 2265 von 949/1543, Nizami von Täbriz, und Paris, N.-B. suppl. turc. 993 von 890/1485 u. a. Diese Bordüren, die meistens in keiner Beziehung zu dem eingeschlossenen, häufig älteren Text stehen, sind nur zu oft eine spätere Zutat.

Wie schwierig bisweilen die Datierung von Miniaturen einer Handschrift überhaupt ist, dafür mag ein Nizami von 846/1442 im Br. Mus. einen frappanten Beweis geben (Add. 25900, Rieu p. 570, mit 20 ganzseit. Miniat., Migeon, Fig. 22, 24). Hier sind Illustrationen, die gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden, also der besten Zeit, vereint mit solchen der frühen Sefawiperiode, kenntlich an der roten Kappe der Schiih und schon äußerlich an der verschiedenen Größe der Bildformate (Migeon, Fig. 23). Wichtiger an diesem Werke aber ist, daß sich hier bereits die Herater Stilart voll entwickelt darbietet, der Meister Behzad Formvollendung und Leben verleiht, welche er Anfang 1500 auch in Westpersien einführt und dort zu einer

[1]) Wie man auch in China sehr gut die Tiere in Bewegung traf. Von dort oder Indien entlehnte man die Darstellung von Affen, die in Iran nicht vorkommen. Übrigens scheint die in China gerügte Schwierigkeit in der Wiedergabe des Unterschieden zwischen Schwan und Ente auch in der persischen Malerei zu bestehen. Einen wirklichen Schwan wird man nicht antreffen. Besonders fein, aber verwirrend unruhig sind die indischen Randmalereien des 16. Jahrh.

neuen Richtung wandelt, unter der Ägide der kunstliebenden hohen Gönner, der Sefawidenschahe.

Es wird nicht leicht sein, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schlechte Kopien oder solche von Schülerhänden von Miniaturen der persisch-tatarischen Schule aus Ostiran, an der Spitze Herat, von denen aus westlichen Provinzen Persiens scharf auseinander zu halten, dies vor allem bei den zahlreichen Schahnamé-Manuskripten mit ihren konventionellen Zügen und Szenen, z. B. Br. Mus. Or. 1403, Rieu p. 534, von 841/1438 und Paris von 1441 oder 45, Blochet, les écoles p. 13. So stammt ferner suppl. pers. 1443, Paris, von 826/1422, ähnlich wie s. p. 1113 von Westiran, dagegen suppl. pers. 206, von 841/1438, vom Osten (Revue d. Bibl. 1898 mars. p. 131; Abb. Blochet, les origines p. 125). Nur die Farben der Herater Künstler sind frischer und harmonischer.

5. Die Manier Behzads vorbildlich.

Mit dem wachsenden Einfluß, den Chinas Gedankenwelt auf die iranischen Künstler am Hofe der Timuriden ausübte, lag die Gefahr nahe, daß die Malkunst Irans, die gewissermaßen trotz der von Baisonghur Mirza in Herat in das Leben gerufenen Akademie zwischen östlicher und westlicher Kultur hin und her pendelte, entweder in andauernden Kopien[1]) persisch-mongolischer Schule schließlich verblödete und rettungslos im Schema versank, oder aber in der Nachahmung chinesischen Wesens die letzte Spur nationaler Eigenart verlor.

Da sandte der Genius des iranischen Volkes einen großen Künstler, dem es vorbehalten war, etwa von der Mitte des 15. Jahrhunderts an, ostasiatische Kunstnormen mit den alten Traditionen Irans und Vorderasiens zu verschmelzen, und mit Verwendung chinesischer Elemente der Mingzeit in rein dekorativer national-persischer Weise die Buchmalerei seines Heimatlandes, unter vollendeter Beherrschung aller farbtechnischer Mittel, zu einer nie geahnten und vielleicht auch später nicht ganz wieder erreichten Höhe zu führen, zu derselben Zeit, da in Europa ein Memling und Jean Fouquet, ein Bellini und Botticelli ihre Meisterwerke schaffen, und die unsterblichen Meister Leonardo da Vinci und Raffael, bei uns Holbein und Dürer, die Welt in Verwunderung versetzen.

Es ist dies der Meister Behzad von Herat. Das Glück wollte es, daß ihm in dem berühmten kunstsinnigen Vezier und Dichter Mir Ali Schir Newai ein mächtiger Gönner und Mäcen erstand, der es ihm ermöglichte, sein Können in die Tat umzusetzen. Unterstützt wird der Maler durch den ihm gleichgesinnten Kalligraphen Sultan Ali el Meschhedi.

Zur Charakterisierung der Malweise dieses größten persischen Meisters seien die zwölf ganzseitigen Miniaturen eines Safernamé, Geschichte Timurs von Scheref ed din Ali Yezdi von 872/1467, beschrieben (Coll. V. G., A. M. Taf. 24), vermutlich die frühesten erhaltenen Behzadgemälde überhaupt, neben dem fraglichen B. M. Add. 25900. Das Originalwerk wird 1425 vollendet für Mirza Ibrahim Sultan (Iran Phil. II, p. 360).

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß hier dasselbe Werk vorliegt, von dem das Akbarnamé spricht (Huart, p. 222; Pertsch, p. 837 Anm.). Danach kopierte Sultan Ali ein Timurnamé, das Behzad illustrierte, und welches zur Bibliothek des Großmoguls Humajun gehörte, des Sohnes von Baber II. (1530—56). Es fiel zu gleicher Zeit mit dem Gepäck der Plünderung durch die Gudscherat-Soldaten anheim. Nachher kam das Werk zurück in die Bibliothek des

[1]) Zur Zeit Baber I. entstand Berl. Kgl. Bibl. 753. Pertsch, p. 777, von 860/1456 (später neu gefaßt). Kopist Attik el Katib el tuni (Stadt in Khorasan, n. Steingaß, Dict. p. 337) mit 13 schlecht erhaltenen Miniaturen.

Digitized by Google

Sultan Akbar (1556—1605). Später wurde es durch Nadir Schah nach Persien gebracht und kam in den Besitz der Kadscharen. In der Tat stammt dies Prachtwerk, „geschrieben mit kostbaren Perlen, Bewunderung erregend und Herz erfreuend", wie eine Beischrift sagt und Siegel und Pedigree beweisen, aus dem Königlichen Bücherschatz von Humajun, war lange im Besitz des indischen Großmoguls und kam später in die Hände der Kadscharendynastie. Wenn die Handschrift allerdings nicht von Meschhedi, sondern von dem unvergleichlichen Momteni ut taqlid Schir Ali, † 910/1505,[1]) dem Kalligraphen, herrührt, so will das nichts dagegen sagen, da eine Neufassung im Jahre 1234 n. H. erfolgte, bei der dem besser erhaltenen Texte die Bilder eingefügt wurden, wie der Augenschein und das verschieden beschnittene Format lehrt.

Welche Wertschätzung die Höchsten der Erde dem Buche damals entgegenbrachten, zeigen die Notizen: „Dies Buch Safernamé mit Handschrift von Schir Ali mit 8 Bildern (4 müssen also von anderer Hand oder nachgetragen sein), das Werk eines der ersten Meister, Behzad, welchem an Feinheit nichts gleich ist, und welches aus der Bibliothek S. M. meines Großvaters (Humajun) im ersten Jahre meiner Thronbesteigung usw. in die Bibliothek dessen, der zu Gott bittet, gekommen ist. Geschrieben von Nur ed din Mohammed Dschehangir Schah-i-Akbar (1605—27)". Und Schah Dschehan schreibt: „Da es sehr fein ist, soll es nicht immer zur Hand sein, nur wenn es zum Studium vonnöten ist."

Dies Buch, eine große geschichtliche Seltenheit nach Schah Dschehans höchsteigner Beischrift, gewährt außerdem einen tiefen Einblick in die Kriegsführung und unermüdliche Herrschertätigkeit des großen Temurlan. Behzad zeigt sich als der erste sozusagen naturalistische und historische Maler Irans. Darin folgt er getreu den Vorschriften persisch-mongolischer Schule, aber er geht weit über sie hinaus, im Anschluß an die effektvollen Vorbilder der mittleren Mingzeit. Diese großen Virtuosen in Pinsel und Tusche übertrifft er aber wieder durch sein *leuchtendes Kolorit*. Nur das frische Grün des Rasenteppichs tönt er in mehreren Schattierungen dunkler ab mit desto größerer Wirkung. In seinen Bildern ist fast nichts stilisiert, die Felsen erscheinen, wie sie in Wirklichkeit aussehen, als hochgestellte Gebirgsgebilde, der ostasiatischen Kunst eigentümlich, keine erstarrten Wellenberge, wie sie sich in den persisch-mongolischen Miniaturen überstürzen und phantastische Gebilde hervorbringen. Das fließende Wasser wird nach chinesischem Vorbilde der Mingzeit in Wellenbergen mit Schaumspritzern wiedergegeben, die sich überstürzen, aber Behzad hebt die dekorative Regelmäßigkeit auf, die auch in indischen Miniaturen zu finden ist, und erwirkt so ein beinah realistisches Gewoge von sich kräuselnden Flußwellen, die in natürlicher Frische dahinplätschern.

Auf dem tiefgrünen, für Behzad so charakteristischen, schwellenden Rasenteppich breitet die mächtige Platane ihre Äste aus, alles beherrschend und beschattend, — bisher war sie nur nebensächlich in der mongolischen Schule behandelt — es sprießen und blühen die Blumen und Strauchwerk nicht mehr in schematischen, ängstlich gezählten Blättergruppen und ornamentalen Blumenarabesken. Freilich der von der Tradition überlieferte Goldgrund bleibt bestehen, nur hie und da vom Blau des Himmels unterbrochen, ohne Wolkenbänder und Tschischwämme. Ja sogar der Versuch einer Nachtstimmung, eines Sternenfirmamentes wird gemacht, an dem die Sichel des zunehmenden Mondes steht und ihr fahles Licht mit dem flackernden Scheine der lodernden Pechflammen, Machalets,[2]) vermählt, während die

[1]) Siehe Malerliste. Schüler des älteren Mir Ali nach d. Medschlis un Nefäis. Der Minister Mir Ali Schir † 906/1500.

[2]) Qui sont une espèce de grosses torches; Scheref III, p. 223. Pietro d. V. p. 251: „quattro gran fanali di ferro, rotondi — e dentro si pongono strassi con grasso, che ardono, e fanno una gran fiamma, e più lume assai delle nostre torcie.

Digitized by Google

langen Trompeten, Kerenna[1]), zum Nachtangriff blasen, und die großen Trommeln, Gurghé oder Gurka, wirbeln.

Dieser Lichteffekt steht fast einzig da in der persischen Buchmalerei, so daß er wie eine spätere, vielleicht indische Zutat erscheint. Zwar wurde der Sternenhimmel schon früher öfters dargestellt, wie z. B. in der Miradsch des Propheten, aber wie grob stehen dann die Gestirne in Silber oder Gold! Nur in dem schönen Blatt des Musée des Arts décoratifs findet sich allenfalls eine Analogie. Ferner auch im Ms. von Quaritch, Nizami, Haft Peikar, jetzt S. Cochran, Metr. Mus. N. Y.

Freilich auch dieser große Künstler kann nicht ganz aus seiner Zeit und der orientalischen Kunstanschauung heraus, in der Tradition erstes Gesetz ist. Fortschritt in der Technik treibt den Künstler Asiens nur an, mit ganzer Konzentration auf sein Werk, alte Aufgaben neu zu lösen und, was nicht gelöst ist, in größerer Vollendung zu erfüllen, nicht aber schöpferisch und erfinderisch Neues an ihre Stelle zu setzen wie in Europa. So haften die Fehler persisch-mongolischer Schule auch Behzad an, der kein tollkühner Neuerer ist, wie die Verschiedenheit der Größenverhältnisse seiner Figuren, die mangelnde Perspektive in unserem Sinne, die flache, ostasiatische, schattenlose und daher ziemlich ausdruckslose Wiedergabe der Gesichter zeigt, unnatürlich schmal und lang bei Zweidrittel en face, eine Eigentümlichkeit, an der man leicht die Schule Behzads bis in die Usbeghen-Zeit verfolgen kann; nur die alten Männerköpfe machen eine Ausnahme in späteren Miniaturen. Ferner die unmöglichen fast stets verzeichneten Verkürzungen! Es ist daher falsch, dem Meister, weil wir keine anderen großen dieser Zeit mehr kennen, Künste anzudichten, die er nicht besessen hat, und Werke zuzuteilen, die durch die Vermeidung von den erwähnten Fehlern eine spätere Epoche verraten. Das Lob des feinsinnigen und kunstverständigen Baber ist nicht zu enthustiastisch und überschwenglich in seinen Memoiren. Der große Kenner sieht neben all dem Licht auch die Schatten. Die Ausdrucksfähigkeit anderer Künstler hat bereits einen großen Schritt vorwärts getan. Auch die Figuren im Profil mit dem Kopfansatz tief zwischen den Schultern — nebenbei seltsamerweise auch ziemlich regelmäßig ein Schwarzer — kehren in allen seinen Bildern wieder. Zur Entschuldigung des Künstlers muß allerdings angeführt werden, daß hier die Gestalt der Mongolen treffend und lebenswahr wiedergegeben wird. Cahun schildert sie folgendermaßen, p. 37: „Cette grosse tête ronde est soutenue par un cou épais à nuque énorme, enfoncé entre des épaules larges, solides fortement emmanchées au tronc massif; l'aspect général du corps est lourd, trapu, ramassé; les jambes sont grêles, arquées par l'usage du cheval chez les peuples exclusivement cavaliers, courtes en proportion du tronc. La taille médiocre, souvent au-dessous de la moyenne, rarement au-dessus; les gens de guerre qui ont fait trembler le monde étaient de petits hommes; tels sont aujourd'hui les agiles Japonais et les lourds paysans d'Anatolie." Auch die Chinesen stellten mit meisterhaftem Erkennen des mongolischen Schönheitsfehlers ihren Herrscher der gleichen Nation Chi tsu, alias Kubilaikhan, dar mit sehr breiten Schultern und vollem Gesicht, das in diesen Schultern steckte, was nicht gewöhnlich war bei den in diesem Werke vorhandenen Porträts (Chines. Encyklop. z. Zt. d. Ming. Marco Polo I, p. 258). — Selbst die Steifheit der behzadischen Figuren ist nicht zu leugnen, zumal der Füße.

Questi fanali in Persa gli usano Infilzati sopra bastoni, portandogli innanzi e indietro a guisa di torcie." Nur bei Großen, und 3 od. 4 beim König und dessen Harem.

[1]) C'est une grande et énorme trompette d'airin longue de 8 pieds qui sert à sonner le Dieus et la Retraite. Scheref I p. 87. Marco Polo I. p. 245.

Digitized by Google

Nicht gut bekannt scheinen dem großen Maler die wilden Raubtiere zu sein, deren plumpe mißglückte Wiedergabe allerdings auch in chinesischen Gemälden auffällt.[1]) Dagegen sind die sitzenden Jagdleoparden besser gelungen mit kleinem Kopf, schlankem Hals und langen Laufbeinen. Sie erinnern an die arabischen Tiergestalten. Von großer Meisterschaft schließlich ist die Wiedergabe der Rosse und Maultiere in allen Gangarten und Rassen, leicht erklärlich im Lande der Pferde.[2]) Auch hier dokumentiert sich die Verwandtschaft mit der chinesischen Malerei (vgl. Migeon Fig. 19, eine Pferdeweide desselben Meisters, Cairo, Bibl. Khédiv.). Von schlankem feinen Bau, mit winzigem Kopf, kühn geschwungenem Hals und im Bogen stolz getragenem Schweif steht das edle Leibroß „Bai" des großen Timur — dieser kenntlich durch das Zeichen königlicher Macht, den Sonnenschirm, der ihn an einer Lanze beschattet — am Abhang des Felsens, oder „Bai" trägt den Helden in das dichte Schlachtgetümmel oder zum Ansturm auf eine himmelragende feindliche Veste (Scheref II, p. 375 und Clavijo, p. 155).

Welch ein Fortschritt an Technik und feiner Naturbeobachtung im Vergleich mit der Belagerungsszene im Pariser Ms. suppl. pers. 206, wo die gepanzerten Rosse steif und hölzern wie hieratische Symbole mittelalterlicher Kriegskunst erscheinen, oder im Ms. von 1417 S. Vever!

Um die Großzügigkeit und trotzdem die Einheitlichkeit dieser ganzseitigen Miniaturen zu zeigen und die meisterhafte Art der Gruppierung von Massenszenen, seien einige von ihnen hier reproduziert (s. Taf. 51—53) (cfr. Orient. Archiv, 1. Heft 1910, Abb. 5; A. M. Taf. 24). Natürlich läßt sich nicht die Pracht der Farben, diese souveräne Beherrschung des Geheimnisses der Farbengebung durch die Auffindung des richtigen Kontrastes und die überaus elegante, stets hochkünstlerische Detailausführung wiedergeben. In der Feinheit des Pinsels, der Sicherheit der Hand, welche ohne zu zittern, kaum dem Ange bemerkbare Linien zieht, steht der Zeichner und Maler des Orients, überhanpt aber der Meister Behzad ganz im besonderen, unerreicht da. E. Diez sagt in der Zeitschrift des Kunstgew. Vereins zu Leipzig, 9. Sept. 1910: „Das Eine steht jedenfalls fest: Gegenüber einer Miniaturen-Handschrift des Meisters Behzad von Herat etwa können unsere livres d'heures keinen Vergleich aushalten. Diesem höchsten Raffinement an Geschmack und Können gegenüber erscheinen sie wie kindische Versuche."

Welche Zeit und Mühe ist auf die minutiöse Gestaltung des kleinsten Details gewendet, wie auf die überaus reichen ornamentalen Muster, ferner z. B. die kunstvollen Gitterlehnen an dem niedrigen Thronsitz, der wesentlich verschieden von der mongolischen Periode in einfacher realistischer Gestalt wiedergegeben ist. Der Paravent ist fortgefallen und ein wirkliches erhöhtes Sitzgestell an seine Stelle getreten, zu dem ein kunstvoller Schemel anstatt der Stnfen führt. Sonst sitzen die Timuriden auf Kissen (Babers Memoirs p. 20). Sodann die genaue Wiedergabe der kostbaren Einlagen in Mosaikmustern von Gold und Elfenbein und wertvollen Holzarten an Möbeln und Türen, wie sie heute noch in Persien, Isfahan und Schiras und in Indien zu Bombay angefertigt werden, Khattemkari genannt (vgl. Smith, persian art). Der Maler verwendet sogar, vielleicht der einzige Fall in der persischen Buchmalerei, in seinen Kampfbildern zum Schmuck des königlichen Sattels Perlmutterstaub.

Wie das Pariser Ms. suppl. pers. 1013 für die mongolische Zeit, so ist dies Safernamé ein höchst wichtiges Dokument für das Kulturleben der Timuriden-Epoche, auf das man sich an der Hand der Geschichtsquellen verlassen kann. Auch das kleinste Detail entgeht

[1]) Das Vorbild lieferte die Han- und Tangzeit.
[2]) Meister war in China Han kan, 8. Jahrh., und Sung Mien, 11. Jahrh.

Digitized by Google

nicht der scharfen Beobachtungsgabe des Malers. Da spielt das Wappen Timurs eine Rolle, die 3 Kugeln, nach Clavijo, p. 124, wie die Tigerstreifen das Zeichen der Herrschaft über 3 Erdteile; Timurs Enkel dagegen sind in mit buddhistischen goldenen Rädern durchwirkte Stoffe bekleidet (Clavijo, p. 135, 146, 165). Auf beiden Seiten des Halses sind die Gewänder mit Marderfellen geschmückt.

Nach mongolischer Sitte sind die früheren Opfertische aus Gold und Silber beibehalten, und mit Zuckerwerk, Weintrauben, Mandeln und Seidenstücken bedeckt, werden sie stets in der Neunzahl dem Herrscher dargebracht. Die Gerichte werden auf gepreßtem Leder oder gegerbten Häuten gereicht in Gold- oder Silberschalen und Geschirr von irdener Ware und Glas[1]), das noch sehr kostbar, von Damaskus oder Gefäßen aus Achat und Kristall (Scheref VI, p. 191) und chinesischem Porzellan[2]); und zwar wird dem Herrscher kniend serviert. Große Weinkrüge, oft in langen Reihen aufgestellt, oder Urnen mit verschiedenen Likören zeugen nicht von Durst, wohl aber der Lust am Rausche wie noch heute in Iran. Der große Trinker „Behadur" war an Fürstenhöfen sehr gern gesehen. Die Damen dagegen enthielten sich des Alkohols und begnügten sich mit Stippmilch in großen Schläuchen. In kleinen Springbrunnen schwimmen nach chinesischer Manier rotwangige Äpfel (Clavijo, p. 132, 138, 147, 152, 154).

Überaus prächtig sind die Zeltwände in den Behzad-Miniaturen ausgestattet; wie in Wirklichkeit zu dieser Zeit ein enormer Luxus mit ihrer Ausschmückung getrieben wurde. Freilich benutzt sie der Künstler gern zur Entfaltung seiner belebenden Ornamentierungskunst. Da wird in den Geschichtsquellen (Scheref III, p. 324; Clavijo p. 143, 159, 162) von Zelten mit goldnen Adlern und Falken an der Spitze berichtet, von Kupferbällen und Halbmonden, von Goldbrokaten oder Seidenstoffen, viele in Blau und Gold, den Lieblingsfarben, in Rot oder Rotweiß, seltner Grün, mit Buchstaben und Figuren, mit Seidenteppichen und mit Silberplatten geschmückt, und mit Türen von feinster Holzmosaik, mit Perlmutter und Elfenbein inkrustiert. Auf einer Prachttür war sogar St. Peter, auf der anderen St. Paul mit Büchern in der Hand zu sehen; sie wurde vor Brussa von den Türken erobert (Scheref, Kap. 34, 801, 1401 im Hasenjahr, mongol. Kalender).

Ein nebensächliches, aber für Behzad und seine Schule charakteristisches Merkmal, bildet der in den paradiesischen Gärten von Herat jedenfalls allgemein übliche luftige Pavillon oder das von Stalaktiten-Säulen getragene Lusthäuschen mit kuppelartigem Dache und einer mehreckigen käfigartigen Bekrönung. Ein reicher Fries mit einer Widmungs-Inschrift läuft gewöhnlich an der Kuppel entlang. Auch diese Mode kam wohl von China. „For the tymbre was well wrought after the façon of a cowpe (Kubbé-Dom) a whole volted roofe" (Clavijo, p. 57). Baber erwähnt im Uschikgarten von Herat einen Pavillon chinesischer Art mit Porzellanwänden, die von China geholt waren.

Besonders wichtig für die damalige Architektur ist eine Miniatur mit der Darstellung des Moschee-Baues von Samarkand. Noch im Rohbau aus Ziegelsteinen, harrt er der Marmorbekleidung und des Fayencemosaikschmuckes. Schon zieren Arkaden und Mauern Schriftfriese in Relief. Dies Bild zeigt, wie wahr und echt der Künstler in seiner Schilderung ist. Sarre (Kunst und Künstler, Abb. 27) — eine ähnliche Darstellung Br. M. or. 6810 von 899/1494 (Martin, painting Pl. 73) — hat darauf schon in seinen Denkmälern der Baukunst aufmerksam gemacht, er schreibt p. 146: „Von besonderem Interesse ist in der Mitte des

[1]) Nach Ibn Batutah II, p. 8. Glasgefäße aller Formen von Irak, Bagdad oder Aleppo.

[2]) Noch zur Timurzeit sehr selten in Iran. Bei Hafis heißt es: „sie, die in Chinas Weingefäß und in Halebis (Aleppo) Flasche weilt." Zur Zeit Sa'dis kamen schon Tassen aus Armenak b. Aleppo, vgl. L. Philipp, Beiträge.

Digitized by Google

Bildes die an eine niedrige Mauer gelehnte große, rechteckige Fayenceplatte. Es sind auf ihr spitzovale farbige Medaillons zu sehen, deren Hintergrund Ziegelwerk imitiert." Ferner: „Hier ist man gerade dabei, eine niedrige Spitzbogenwölbung herzustellen, wobei die Schichtung der flachen quadratischen Ziegel besonders bemerkenswert ist." Wir sehen weiter, wie es Clavijo, p. 154, schildert, schwarze Elefanten — es waren 24 an Zahl von den 90, die Timur in Indien erobert hatte, andere dienten als Streitelefanten (p. 157) — grün und rot bemalt, Steine zum Bau herbeischleppen mit Rädern und Maschinen. Auswärtige Steinschneider und Maurer (200) von Azerhaidschan und Indien sind tätig unter der Ohhut von Prinzen königlichen Blutes und Emiren. Timur selbst erscheint in allerhöchster Person.

Zweifellos liegt hier im Gegensatz zu des Welteroberers vielen indischen Bildnissen ein anthentisches Porträt vor. Derselbe erscheint mit dünnem, feingebautem Gesicht, mit Spitzbart und tatarischen Augen, von sehr großer Gestalt und mit langen schmalen Händen. Sogar die Gelähmtheit ist diskret wiedergegeben. Martin nennt Fig. 17 ein Porträt Timurs von 1380 etwa diesem ähnlich. Es ist keine Spur von Ähnlichkeit mit dem feinen schmalen Herrschergesicht des Safernamé (Martin, Pl. 69). Und nun höre man die Schilderung Clavijos p. f nach Ali von Yezd: „Timour was tall and stout but well shaped. His complexion was ruddy and fair, he had a large flowing beard, broad shoulders and was very strong". Nach Müller, Islam II, p. 272: „War er", so berichtet sein arabischer Biograph, „schlank und groß, von hoher Statur wie ein Sproß alter Riesen, stark an Haupt und Stirn, gewaltig an Kraft und Leibesstärke, von Hautfarbe weiß mit Rot gemischt, ohne dunkleren Ton; starkgliedrig und breitschultrig, mit kräftigen Fingern und langen Schenkeln von ebenmäßigem Körperban, langbärtig, doch rechts am Arm und Fuße lahm, mit Augen voll dunklen Feuers, laut von Stimme."

Nach mongolischer Sitte treiben Wächter, Jesauls, mit silbernen Keulenschlägen vorlaute Dränger beiseite oder hüten den Zugang (Clavijo, p. 131, 151).

Wie sehr der Meister mit dem mazdäischen, altpersischen Namen seine Kollegen der älteren Schule an Schönheitsgefühl übertrifft, das machen hauptsächlich die Kampfszenen von mongolischer Kühnheit klar. Da geht es nicht so hübsch blutig und grausam zu mit abgeschnittenen Köpfen und Gliedmaßen, die im Blute schwimmen, wie damals als die Hofmaler die unheimlichen Ilchane zufrieden stellen wollten. Der eine blutrünstige Kopf auf einem stark heschnittenen und wenig gut erhaltenem Blatte ist wohl spätere Zugabe, wie dies Doppelblatt bis auf die Hauptfigur überhaupt nicht von dem Meister ausgeführt erscheint, sondern eher von einem seiner Schüler. Dem Künstler genügt die Wiedergabe eines frischen frohen Kampfgewühles. Sehr ähnlich ist, allerdings mehr von Schülerhand, eine Schlachtszene im Nizami von 1485, F. R. M. Bruckmann, Taf. 17. Typisch für Behzads Hand ist der im Rücken von einer Lanze aufgespießte Reiter, der allerdings schon in der mongolischen Schule auftrat in etwas anderer steiferer Gestalt (A. M. Taf. 14, Yildizalbum). Dort ist auch schon dasselbe schachartige Muster der Pferdedecke zu finden. Timur war übrigens ein großer Schachkünstler, der das Schachspiel erweiterte (Clavijo, p. 142). Auch das frühe Blatt mit dem wundervollen Kamelkampf (Migeon, Fig. 24) im Britischen Museum, Add. 25900, von 846/1442 mit 20 Miniaturen, im Text eine abweichend signiert, wie auf dem Blatte von Kevorkian, sowie das spätere, suppl. 316 von 1526 n. Chr., Burlington Mag. Sept. 1911, p. 351, in der National Bibl. zu Paris, vielleicht z. T. ein Greisenwerk, kennt derlei Greuel nicht und beweist, daß die wahrhaft guten und großen Maler Irans in ihrem Geschmack mindestens nicht barbarischer waren als die hesten Europas jener Zeit.

Digitized by Google

Leider kommen in dem Safernamè die Frauen sehr schlecht weg. Sie sind nicht ein einzigesmal vertreten, was allein schon vom kostümlichen Standpunkt aus sehr zu bedauern ist. Bei der hohen Achtung, welche die Türken den Frauen zu dieser Zeit entgegentrugen, in der Frauen sogar das Fürstenrecht ausübten (Ibn Batutah wundert sich im 14. Jahrhundert darüber), und der Liebe Timurs zur Familie ist dies höchst verwunderlich, doch ist damit der Charakter des Werkes als Zeugnis der Staats- und Kriegskunst für den Moslim gewahrt.

Ihr Kostüm ist ziemlich das mongolische geblieben. Das Haar tragen sie schlicht nach hinten gescheitelt, durch Perlschnüre und Bänder um die Stirn gehalten, dazu tuchartige Schleier. Um 1527 kurze Tücher mit Zipfeln und Diademe.

Seltsamerweise erscheinen die Frauen auch in den anderen Miniaturen, die sich dem Meister mit ziemlicher Gewißheit zuweisen lassen, äußerst selten. In ihm steckte noch etwas von dem alten tatarischen Kriegsgeiste, und nur schweren Herzens wird er sich zum Hofmaler des ersten Sefawiherrschers umgewandelt haben.

Mit dem Namen Behzads ist viel Mißbrauch getrieben worden. Viele Miniaturen führen die Signatur seines Namens, aber nur wenige lassen die Feinheit seines Meisterpinsels und einen Hauch seines Geistes verspüren. Sicher von ihm sind die Illustrationen in dem für Sultan Ali von Mustakimzadé 893/1487[1]) kopierten *Bostan* von Sa'di in der Khedivial-Bibliothek zu *Kairo*, zwei davon sind deutlich signiert, Jusuf und Suleikha von ihm. Von den 6 großen Kompositionen hat Gayet, l'art persan p. 279 ein Fest auf der Terrasse reproduziert, p. 281 Jusuf und Suleikha, sicher nicht von ihm; Martin ein Hof-Konzert im Teppichwerk Fig. 95 und Migeon Fig. 18 das Innere einer Moschee und Fig. 19 eine Pferdeweide. Ferner Martin painting, Pl. 70, 71; ersteres wieder zweifelhaft. 71b trägt die Bezeichnung Zafé, Estrade (?).[2]) Zweifellos sind auch *2 Hofszenen*, die in München 1910 *Kevorkian* ausgestellt hatte, (Abb. Kat. d. Galerie H. Barbazanges Paris, p. 21, April 1911) eine jetzt Samml. Goloubew, und die Sultan Husein bei der Audienz im Pavillon darstellen, mit Inschrift an dem charakteristischen, wie die Häuser Herats (Scheref II. p. 32) mit Kaschi geschmückten Lusthaus, sowie ein Pendant dazu, beide verschieden signiert, noch aus der Herat-Zeit des Meisters. Zu einem war eine gefälschte Kopie vorhanden. — Ferner ein unfertiges schönes Blatt *Gartenszene* Coll. Ch. Ricketts, London, Martin, painting Pl. 68, derselben Zeit, auf dem allerdings die langen Gestalten nicht ganz behzadisch sind.

Seiner Schule gehört wahrscheinlich ein *Khamse* des *Emir Khosrau* von Delhi an, mit 33 Miniaturen, vom Jahre 900/1496 in der an persischen künstlerischen Handschriften leider nicht reichen Berliner Kgl.-Bibl., Kat. 830. Seltsamerweise ist gerade dies bedeutendste Werk im Katalog mit 830a zusammengeworfen und verwechselt und war leider nicht in München ausgestellt. Ein alter Vermerk nennt Sultan Ali als Schreiber und Ustad Behzad als Illuminator.

Sicher ist hier die Meisterhand Behzads in einigen Miniaturen zu spüren, wie in dem äußerst fein gezeichneten Bilde der Leute mit den riesigen Bocks- oder Elefanten-Ohren[3]) vor Alexander dem Großen und auch noch in manchen anderen. Die überaus dunkle, satte Farbengebung, die allerdings dieser ganzen Epoche eigentümlich ist (vgl. M. C. 622, A. M. 23, Handschrift Meschhedis, Jeuniette Paris), vor allem dem späteren Herat-Stil, läßt vermuten, daß dies Buch zum Teil unvollendet blieb und in einer Schule späterer Zeit,

[1]) Nach Martin A. M. Taf. 14 von 1493, fälschlich; cfr. Burlington Sept. 1911.
[2]) Gemeint ist wohl der erhöhte Sitz.
[3]) Iran. Phil. p. 146 aus Pseudo-Kallisthenes.

Digitized by Google

Manafi' el Hajawân. Tierbuch. 13. Jahrhundert. Slg. H. Kevorkian.

Kampf zwischen Ali und Amr ben Abdwad.
Der Prophet und sein Begleiter schaut hinter einem Baume zu.
Geschichte des Tabari. Ende des 13. Jahrhunderts. Slg. H. Kevorkian.

Digitized by Google

vielleicht von Scheichsadé Mahmud weiter ausgeführt wurde. Diesem Werke[1]) ähnelt in der überaus dunklen Farbengebung ungemein C. turc. 183 der Münchner Staats-Bibl., ein Hamdi von 921/1515 mit 6 Miniaturen, und M. C. 690, Samml. Martin, von 945/1539, mit 8 Miniaturen und Handschrift des Kalligraphen Schah Mahmud esch Schami. Die Berliner Handschrift meint Martin vielleicht, ohne Angabe der Nummern, im Burlington Magazine, April 1909, p. 4, dort vom Jahre 1496 datiert.

Behzad zuzuschreiben sind, allerdings nicht alle Miniaturen der betreffenden Werke, weiterhin: Br. Mus. or. 6810 mit 16 Miniaturen, dem Safernamé von 1467 im Stile am ähnlichsten, von 899/1493 (Martin, painting Pl. 72 u. 73), die anderen 5 Bilder kommen je Mirek oder Kasim Ali zu im Stile von Mirek, nach der Signatur. — Frühesten Stiles ist der signierte Nizami, Haft Paikar, S. B. Qu., zumal die steife Haltung der Pferde. Martin, Pl. 67, später dagegen die Schirin-Miniatur.[2]) — Zum Teil behzadisch ist gleichfalls der Khamse des Emir Khosrau von 890/1485, früher F. R. M. (Martin, Pl. 75—78), zumal Pl. 75 c trägt alle Merkmale späterer Bocharaschule (cfr. Les miniatures de Behzad, Bruckmann 1912). Wie kann Martin derart himmelweite Unterschiede in der Stilart verkennen! Es muß immer wieder betont werden, daß ***Behzad einen wirklichen Gesichtsausdruck in der Buchmalerei noch nicht kennt***, dazu haftet er zu sehr in der mongolischen Schule. Soweit kann ein Moslim nicht über seine Zeit hinaus, wenigstens nicht ein bescheidener Künstler. Man vergleiche dazu, was Martin als späten Stil des Meisters ansieht (Pl. 79 u. 80), und mit Recht. St. Petersburg 394, Leila und Madschnun, kopiert von Sultan Muhammed, nur mit 4 Miniaturen, und 395 mit 2 Miniaturen (Pl. 74) scheint Behzadschule, es fehlt völlig die reiche Ornamentik. Im Gegensatz zur chinesischen Steifheit im Gartenfest S. V. G. steht das Bostanblatt S. Cartier. S. p. 169.

Im Metropol. Mus., New York, wurde ein Bostan von Sa'di mit Handschrift von Mir Ali II. mit 5 Min. von 1487—93 Behzad zugeteilt (Bullet. of the M. M. of Art. p. 35), wohl Scheichzadés Hand, Behzads Schule eine Einzelminiatur von 1500, p. 36, „Ein Fürst im Pavillon mit Gefolge."

Zu prüfen wären Miniaturen folgender mir unbekannter Werke im British Mus. als vielleicht in Frage kommend für den Meister und seine Schule in Herat: „Ad. 25801 von 865/1461, suppl. 235 von 877/1472, suppl. 226 von 878/1474 und suppl. 225 von 894/1490." Ein Einzelblatt im Album Or. 1372, Fol. 50 a, ist signiert.

Gewiß nicht von ihm sind die Illustrationen zu suppl. turc. 993 der Bibl. National in Paris, von 890/1485 in Herat, eine Gedichts-Sammlung vom Sultan Husein Baikara mit 3 Miniaturen. Dagegen Martin, p. 113; Abb. Kat. Schefer-Blochet 1900, p. 144, Taf. XII; Blochet, les écoles, p. 18; Huart, Abb. p. 256, 289; Revue d. Bibl. juillet 1900, p. 302, 4 Min. Die Beschreibung aber von 360 oder 51 v paßt nicht zum Bilde von Huart, p. 256. Sie sind nur eine schwache Kopie, der gerade das fehlt, was den Herater Meister so auszeichnet, Leben und Natürlichkeit. Migeon bringt im Manuel d'art musulman Fig. 26—27 zwei Bilder von Behzad aus einem Dschami von 905/1499, suppl. pers. 1416, in der Beschreibung p. 40 nennt er aber als Maler Mahmud. Von demselben Herater Meister genannt Scheichzadé Mahmud befinden sich 2 Jünglingspaare am Bache, himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt, in der Sammlung Schulz, M. C. 680, Abb. Orient. Archiv 1910, jetzt je eine in Leipzig u. Berlin, Kunstgew. Mus., sowie S. De., S. p. 168.

[1]) Die obszöne Darstellung, fol. 52 a, ist in pers. guten Mss. selten im Vergleich mit ind. u. türk. Sie spielt sich, diskret vom Text gesondert, hinter einem Schleier ab. Dagegen Paris pers. 239, fol. 386. Revue d. Bibl. juin 1898, p. 27 u. a.

[2]) Jetzt S. Cochran N. Y., Bulletin of the Metrop. Mus. of Art. April 1913. V. R. Valentiner. Nach Martin p. 113, noch Nizami von 883/1478 mit 4 Min., S. MM. Tabbagh frères Paris. (?)

Deutlich trägt dagegen das Gepräge Behzads suppl. turc. 316 der National-Bibl., ein Diwan des Mir Ali Schir Newai in Herat 934/1527, von Ali Hedschrani kopiert, mit 6 figürlichen Miniaturen, die bis auf eine, Fol. 268, sämtlich reproduziert sind.[1]) Den größten Teil derselben möchte ich der frühen Herater Periode des Meisters zuweisen, trotz der Sefawikappe. Ja diese gerade gibt einen Fingerzeig für die Geschichte des Buches. Es wäre zu verwundern, wenn die Usbeghen, mit ihrem Sultan Keuschkentschi Khan (1510—30), dem Schaibaniden, an der Spitze, in ihrer Kopfbedeckung der Mode der ihnen feindlichen Sefawiden gefolgt wären. Auffallen muß ferner die seltsame, völlig von der im Westen üblichen abweichenden Art dieser Kopfbedeckung, des Turbans, aus dem der Stab schief gestellt und von einer Seite bedeckt herausragt, während Fol. 350 Behram Gur in der Gestalt von Ismael Schah auf der Jagd die übliche Tadschform trägt. Dieses Bild weicht zwar völlig im Stil von den anderen, einer Hand zuzuschreibenden ab, ist aber trotzdem behzadisch, gehört jedoch zur Täbrizer Periode des Meisters oder seiner Schule. Man beachte nur die Gesichter der jugendlichen Prinzen, unter ihnen wahrscheinlich das Porträt von Tamasp. Er erscheint Fol. 415 als Alexander der Große, wie seine Begleitung im Sefawikostüm, nicht, wie Blochet p. 15 meint, als Timuride oder Schaibanide im Hofkleid (siehe Martin, painting Fig. 25 u. 26). Die etwas ungeschickte Wiedergabe der wilden Bestien, wie des Löwen und Bären, im Gegensatz zu den anderen Tieren, vor allen den Pferden und wilden Eseln und Hunden,[2]) ist auch hier zu finden.

Nun war Behzad 1527 wahrscheinlich schon tot; wie aber kamen dann Bilder von ihm mit dem Sefawi-Turban nach Herat? Die Erklärung ist folgende. Diese Bilder sind in Herat vom Meister ausgeführt worden, jedenfalls erst nach oder während der Eroberung Khorasans, auf Befehl Ismael Schahs 1510, oder in Täbriz, von wo sie vielleicht nach dem Tode des Künstlers, um 1524, nach Herat geschickt wurden, oder aber was wahrscheinlicher, Behzad hat nachträglich, vielleicht auf Wunsch, zu Täbriz die Sefawistäbe in seine Bilder eingesetzt, die Bedi ez Zaman Mirza, der Sohn von Sultan Husein, 913/1507, der sich vor den Usbeghen zu Ismael flüchtet, vielleicht mitgebracht hat. Baber berichtet übrigens in seinen Memoiren, daß Mohammed Schaibani die eroberten Behzadbücher und kalligraphischen Blätter Meschhedis als Kunstbanause korrigiert habe. Diesem Werke gleichen bis auf den seltsamen schiefen Stab in der Sefawikappe die 15 Miniaturen eines Nizami von 1524, S. Cochran N. Y., früher Martin, (Painting Pl. 97—99), der Behzad und Aga Mirek als Künstler annimmt. Doch weicht der Stil des letzteren, zumal von der nach alter Manier üblichen Ausdruckslosigkeit der Gesichter bedeutend ab. Martin sucht dies folgendermaßen zu erklären, p. 52: „Mirek has been obliged so conform to the taste of the period; he is no longer stiff and solemn and his colouring has become softer. He has become a court artist, and has lost his personal style" (cfr. Bull. of the Metr. Mus., April 1913). Man darf eben nicht vergessen, daß Mirek später auftrat und vermutlich länger lebte als der Meister Behzad. Sehr wahrscheinlich ist er auch am Werke von 1527 beteiligt.

[1]) Vgl. Blochet, peintures, p. 14. Anm.; Abb. Revue d. Bibl. janvier 1898.
fol. 169: Blochet, les écoles Fig. 4, les origines p. 118. peintures Taf. 15;
fol. 350: Burlington Mag. 1903, Blochet, les écoles Fig. 5, peintures Taf. 16, Migeon Fig. 20;
fol. 356: G. d. B. A. XVIII, p. 111, août 1897, peintures Taf. 17;
fol. 415: Blochet, les écoles Fig. 6, peintures Taf. 18;
fol. 447: Migeon Fig. 21, Blochet, Bulletin d. l. soc. franç. d. reprod. d. mss. à peintures, 1911, Pl. XV;
Die Form der Schiffe erinnert an die altägypt. Boote der Bagdadschule.
fol. 356: ist nicht ganz vollendet. Der schiefe Sefawistab findet sich auch in anderen Mirek zugeschriebenen Bildern und nur dort. S. p. 170.

[2]) Marco Polo I, p. 302: Die Hunde à poile gris kamen von den Mongolen nach Frankreich. Der heil. Ludwig erhielt sie von Mangu Khan. Fryer p. 292.

Digitized by Google

Auch in einigen Seiten des wundervollen Schahnamé mit 285 Miniaturen im Besitze des Baron E. de Rothschild in Paris möchte ich noch Originalwerke Behzads sehen. (Abb. Blochet, Burlington Mag. 1903, p. 141 und Les Arts, avril 1903; Martin, Pl. 122—29, 249). So in der Fesselung Zohaks im Bergesgipfel des Demawend, um den sich in beinahe realistischer Weise die auch in der mongolischen Schule üblichen stilisierten Wolkenschwämme lagern, wo sich die Felsen in natürlichster Weise auftürmen, im Gegensatz zu den versteinten Wolkenkämmen persisch-mongolischer Künstler und der übertriebenen manierierten Art der späteren Sefawi-Zeit. Im Jahre 944/1537 hat Kasim Esriri das von mehreren Künstlern illustrierte Manuskript vollendet und dem Schah Tamasp überreicht.

Eine Wirklichkeitsfreude und feine Naturbeobachtung, sowie eine geradezu erstaunliche Farbenfrische tritt aus manchen dieser Blätter zutage, welche nur dem Osten Irans und der Behzad-Schule zu eigen war. Charakteristisch für den Herater Meister ist auch der Weidenstumpf mit langen dünnen Zweigen. Überhaupt erinnert die ganze Szenerie dieses Zohak-Bildes an die Erstürmung der Burg im Safernamé von 1467. Ganz im Geiste des Meisters ist ferner auch die Darstellung von Firuz Schah auf dem Throne, umgeben vom Hofstaat (Migeon, Fig. 30). Nicht allein die lebensprühende Wiedergabe der edlen Rosse, sondern auch genau dieselben Muster finden sich vor, wie z. B. hier in einer Pferdedecke und dort im Safernamé als ein Stück Wandbekleidung des Moscheebaues (Sarre, Denkm., Abb. 201, p. 145). Ähnlich bringt sie Aga Mirek als Frauenkleid im Nizamikodex für Tamasp, von 1539—43, Br. M.

Vor allem aber sticht die gedrungene Körpergestalt dieser älteren monumentalen Bilder der Ismael-Zeit ab gegen die typischen langen Liesen[1]) der Sefawi-Zeit auf anderen Seiten des Buches.[2]) Der Thron mit seiner phantastischen Gestalt, auf den in persisch-tatarischen Miniaturen so häufig vorkommenden Löwenmasken, — eigentlich müßten es nach Firdusi Widderköpfe sein (Schack, Firdusi, p. 140) — unverständliche Halbpalmetten ersetzen sie Mitte des 16. Jahrh. — die mongolische offene Hütte mit dem Behzad und der Stilart dieser Zeit eigentümlichen Stoffmuster von verschiedensten durch Bänder verschlungenen Figuren[3]) (Teppichw., Martin, Fig. 98), ferner der uralte tatarische Gebrauch, über den Herrscher Gold und Juwelen auszuschütten, konnte nur einem Maler der alten mongolischen Schule noch bekannt sein. Dazu kommen die übergroßen Wolkenschwämme der persisch-tatarischen Stilart, auch sie sind in der Sefawi-Zeit nicht mehr recht geläufig, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt wurde.

Weiter möchte ich auch noch den Kampf Husängs mit dem Diw behzadisch nennen, mit seiner primitiven Tiermalerei, und zwar der frühen Periode angehörig. Nach echt chinesischer Art sind die in Ketten von Wolkenbändern flatternden Kraniche und anderes Wassergetier zu den unmöglichsten stilisierten Stellungen verdreht und verzerrt.[4])

Auch ist es nicht unmöglich, daß diese Schahnamé-Bilder noch in der Zeichnung von Behzad angelegt und später ausgeführt wurden, denn die langen Gestalten fallen eigentlich völlig aus dem Gesamtstil heraus. Doch ist es nicht nötig hier ein Gesamtwerk aller damaligen Hofkünstler vorauszusetzen. Ich glaube nicht, daß Tamasp Schah ein unauf-

---

[1]) Wie bei uns etwa von Altdorfer u. in der ital. Malerei Ende d. 15. Jahrh.

[2]) Les arts, Avril 1903, p. 21, Hofhaltung Zohaks, und Burlingt. July 1903, p. 137, „Zohak auf dem Throne", wo sich kurze mongolisch-plumpe Gestalten mit den überlangen der neuen Schule mischen.

[3]) Siehe Ornamentik.

[4]) So bevölkerten Wildgänse, Enten, Schwäne, Reiher den Park um das Palais des Groß-Khans 1420. Marco Polo, p. 271.

hörliches „Immer mehr" seinen Künstlern zugerufen hat (Martin, p. 63), dies hätte Unsummen gekostet. Des Königs Geiz war aber damals geradezu sprichwörtlich in Iran. Daß dies herrliche Manuskript keine Einheit darstellt sondern einen Sammelband, liegt an seiner Größe und dem damit verursachten Aufwand an Zeit, dann aber auch an der Unsicherheit der Künstler, die sich von der alten Timuridenstilart ab zu einer neuen nationaleren wenden. Es kreißt in ihnen, aber was sie gebären, das will noch nicht recht Form annehmen und sich nach ihrem Willen gestalten.

Es sei hier noch auf einen in der persischen Buchmalerei zwar öfters vorkommenden, hier aber ganz besonders stark hervortretenden Zug aufmerksam gemacht, nämlich die Zersprengung der Fläche in dieser Zeit, d. h. die Gemälde über den Rahmen hinauswachsen zu lassen, je nach Laune des Künstlers. Das kam in der alten Schule vor Behzad nicht vor, wie es scheint, oder nur in geringem Maße. Bald ist es ein Baum, ein Felsen, die Dachspitze eines Lusthauses, die hinaus über die Kopflinien streben, bald unterbricht ein Garten, ein Teich die abgrenzende Seitenlinie. Das ist ein Zeichen für das Streben des Künstlers über die Grenzen hinaus, die ihm gesteckt waren, nach der hohen, großen Kunst, die ihm leider versagt bleiben sollte.

Auch Zeichnungen sind von Behzad erhalten, sogar in großer Anzahl, aber nur wenige werden als echt der Kritik Stand halten. M. v. Goloubew besitzt einen Sultan Husein zu Pferde (Claude Anet, Burl. Mag. nov. 1912 Pl. III k, Martin Pl. 87) mit kleiner, jedoch schlechter Signatur. Aber ist das Pferd des Mongolen oder vielmehr Tataren eines Behzad würdig? — Dessen Stil zeigen dagegen der äußerst virtuos gezeichnete verwundete Krieger und der Bogenschütze zu Pferd. Der Derwisch, Pl. 88a, ist viel später als Behzad. Das zeigt schon der Mantel an. Zur Zeit Behzads kannte man die Knöpfe noch nicht (Bibl. N. Or. 41, 47). Und haben die Löwenbilder Pl. 86 wirklich etwas mit den ungeschickten Raubtiergestalten Behzads zu tun? — Ein anderes sogenanntes Porträt Sultan Husein Mirzas F. R. M., nach der Aufschrift als Timur Schah bezeichnet, das Martin (Pl. 89) um 1540 ansetzt, kündet sich durch sein völlig unpersisches ornamentales Muster und den absonderlichen Mantel als türkische Kopie an. Es besitzt die Wiener Hofbibliothek (Fl. Cod. 73, M. 440) ein signiertes Blatt mit 7 Figuren, wovon eine auf dem Throne. Leider wurde mir das unzugängliche Album nicht gezeigt, so daß ich nicht sagen kann, ob die anderen 7 Zeichnungen desselben mehr Berechtigung haben, den Namen Behzad zu führen, wie die zum Teil sogar indischen Zeichnungen der Pariser Nationalbibliothek (arabe 6074, fol. 20 u. 6075, fol. 1, 2, 3; Revue d. B. avril 1900, p. 168, Anm. 1), zu denen Blochet in einer Fußnote sagt: „Je ne sais jusqu'à quel point il faut ajouter une grande confiance à ces indications, qui peuvent avoir été écrites bien après coup et par conséquent ne pas avoir la moindre valeur." Daß wenigstens Behzad das Porträt von Akbar Schah Fol. 2 nicht gut entwerfen konnte, ist wohl ganz klar. Der große Herrscher wurde bekanntlich 1542 n. Chr. geboren, also mindestens 18 Jahre nach des Meisters Tod. Dasselbe ist der Fall Br. Mus. Or. 1372.

Es ist ja nicht von der Hand zu weisen, daß für viele dieser künstlerischen Eingebungen Skizzen oder ausgeführte Bilder von Behzad tatsächlich vorgelegen haben. Seine Werke haben die Fantasie der Künstler noch jahrhundertelang beschäftigt und befruchtet. Manches wurde sogar noch mit der Signatur des Künstlers kopiert, und von den meisten Persern werden heutzutage diese Signaturen als Beweise kritiklos hingenommen, z. B. eine an einem Bache ruhende Belkhis (Königin von Saba), der Hudhud, der Widehopf, Botschaft von Salomo bringt, mit Signatur (Samml. des Dr. Husein Khan, eines trefflichen Kenners persischer Literatur und Übersetzers von Feghani usw., jetzt Coll. Claude Anet, s.

Digitized by Google

Burl., nov. 1912, Pl. I A). Dagegen hat das herrliche Blatt Humai und Humajun im Mus. A. D., Paris, sehr viel behzadisches[1]). S. p. 96.

Von den auf der Münchner Ausstellung 1910 vorgeführten Porträts, ziemlich alle aus Konstantinopel und der Sammlung Martin herrührend, konnte ausschließlich das Bildnis des Sultan Husein Mirza Anspruch auf wirklich behzadische Form machen, nach Martin eine Skizze zu einer Nizami-Miniatur einer Handschrift von 1488[2]) im British Museum (M. C. 677 Samml. Mrs. G., Boston, Abb. Burl. Mag. April 1909, A. M. Taf. 26). Es wäre nicht unmöglich, daß dieses Bild seines Vaters Bedi ez Zeman Mirza, der letzte unglückliche Timuridenfürst bei seiner Flucht zu Sultan Selim I. 920/1514[3]) mit nach Konstantinopel gebracht hätte. Die flotte Zeichnung in so früher Zeit ist geradezu erstaunlich. Man beachte nur, wie der Künstler bei der linken Augenbraue ansetzt, und die Linie, wahrscheinlich mit der Schreibfeder, kurvenförmig ohne Absatz weiter führt, um die Turbanfalten zu formen, ganz wie bei der Keramikmalerei, während die Linie von der rechten Augenbraue erst beim Nasenflügel ihren Abschluß findet. Besonders schön im Geiste Behzads sind nach chinesischem Vorbilde die Hände mit den überlangen Fingern gezeichnet. Hat aber sonst ein persischer Künstler je mit dem Pinsel zuerst gezeichnet und dann mit der Feder Änderungen gemacht?! — Sollte dies nicht nachträglich geschehen sein? — Martin erklärt dies dadurch, daß der Herrscher dem Künstler saß. Nun sagt Martin (p. 12, painting) an anderer Stelle über das Saladinporträt: „It is said that Orientals do not paint portraits from life, but that they study the model for some time without making any sketches, only now and again visiting the model in order to control the correctness of the lines they draw from memory, the result being an ideal representation of the person painted. This may perhaps explain why Oriental portraits appear far more monumental than those of the West. However, notwithstanding its broad monumental style, this portrait is evidently drawn from nature probably in the space of a few minutes, but after long meditation." —

Es ist sehr zu bedauern, daß nur so wenig Porträts erhalten sind, um diese Hochschätzung auf Kosten der europäischen zu rechtfertigen. — Wahrscheinlicher sind die Änderungen auch so zu erklären, wie es uns Coomaraswamy in seinen Indian drawings II, p. 9, vorführt, nämlich daß die Vorzeichnungen mit weiß überdeckt wurden, doch so dünn, daß die Linien durchschimmerten, dann wurden die Umrisse neu nach Vorzeichnung ausgeführt oder geändert, auch feiner ausgeführt. Auf diese Weise deckt sich die Kopie oft nicht völlig mit dem Original, ja oftmals ist sie sogar besser.

Nicht behzadisch und äußerst auffallend ist die Form der Schlitzaugen, bei denen die Kurvenlinie noch weiter in die Wange fortläuft. Der reich gemusterte Kragen mit Kreisranken in roter Tinte ist ohne Rücksicht auf die Zeichnung wohl später darauf gesetzt.

Keinesfalls ist das aus demselben sogenannten Bellini-Album stammende, wahrscheinlich türkische Derwischporträt von dem Herater Meister (M. C. 678; A. M. Taf. 26; Migeon Fig. 36; Martin Pl. 85; Burlington April 1909). Behzad oder ein Maler dieser Periode würde nie so ungeschickt die Gewandung — die spitze Mütze ist völlig unpersisch — und die von Martin selbst angezweifelten Hände ausgeführt haben. Unmöglich aber für diese Zeit ist die Faltenzeichnung um die Augenlider, die schon an und für sich eine Seltenheit in der

[1]) Der Nachthimmel gleicht demjenigen im Safernamé. Das echt chines. Milieu, die Feinheit der Details spricht für Behzad. Und ist es Zufall, daß in der rechten Ecke steht: „raftan-i Humai ba Behzad bi Talib-i Humajun"?! —

[2]) Gemeint ist 1494, Or. 6810, painting, Pl. 72. Es ist keine Spur von Ähnlichkeit, nur die allübliche Haltung. Hier noch nach verschiedenen Seiten. Man vergleiche ferner den Spitzbart mit dem Vollbart, das schmale mit dem breiten Gesicht!

[3]) cfr. Huart, p. 117.

Digitized by Google

persischen Buchmalerei vorstellen würde. Der Leibrock ist zum knöpfen eingerichtet, deutet also auf eine spätere Zeit.

Ebensowenig behzadisch ist ein anderes Derwischporträt mit scharf geschnittenem Profil (S. J. Doucet; Martin, Pl. 91; A. M. Taf. 27), wie es wohl im 17. Jahrhundert, niemals aber im Zeitalter der Herat-Schule möglich war. Das zeigt auch die Formung des Ohres, des gelockten Haares und des Nasenflügels. Für eine spätere Zeichenschule spricht auch die Mode des über die Schultern nach hinten herabfallenden Schales und die Hakenbildung der Schalfranzen. Die ganze Adjustierung der Miniatur und das Muster des Gebetteppichs, wie der unmögliche Gürtel, sind jedenfalls eine spätere Zutat. Der Künstler war wahrscheinlich ein Türke. Darauf deutet neben dem völlig unpersischen Sitz die Formung des schläfrigen Auges hin, wie dies bereits von anderen Bildern erwähnt wurde, z. B. ein Ms. im Derwischkloster zu Pera, ferner suppl. pers. 242, Paris, und in den von Martin sogenannten behzadischen Kopien eines Bellini-Bildnisses[1]). Von diesen weist die durch Pause hergestellte Kopie auch nicht die geringsten Merkmale des Herater Künstlers und seiner Schule auf. S. J. Doucet, Exp. A. D. 1912.

Ist es schon sehr unwahrscheinlich, daß der Hof von Konstantinopel nach Beendigung des Bellini-Porträts,[2]) ca. 1480, dasselbe nach Herat sandte, so ist es noch unwahrscheinlicher, daß ein mohammedanischer Künstler, noch dazu vom Range eines Behzad, damals das Bild eines Ungläubigen durch Pausen kopierte. Später vom 17. Jahrhundert an war dies allerdings der Fall; ebensowenig hätte sich ein chinesischer Maler dazu verstanden ein persisches Porträt nachzumalen. Und nimmt man an, daß Behzad hier wirklich eine Korrektur beabsichtigt habe (cfr. Edit. note p. 6, Burlington April 1910), nämlich das italienische Bild mit seiner europäischen Konturenmalerei im persisch-chinesischem Sinne nach Silhouettenart in eine reine Linien- und Flächenzeichnung zu verwandeln, so ist dem entgegenzuhalten, daß der persische Meister dann niemals der Augenhöhle, dem Nasenflügel oder dem Mundwinkel Schatten gegeben hätte, auch schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil er diese Schatten, wie der Chinese, als störend empfunden hätte. Sodann hätte er niemals die Figur in den Händen des Zeichnenden in Dreiviertel-Ansicht gegeben, sondern voll en face. Schließlich sprechen vor allem die Hände gegen Behzads Autorschaft; wie in dem Derwischporträt, sind es dieselben kurzen, plumpen und dicken Finger. Und was die Signatur anbelangt, surat el abd-i-Behzad — Martin bezeichnet sie als „Arbeit des Behzad" —, so deutet surat, Antlitz, darauf hin, daß ein Sammler in dem zeichnenden Jüngling ein Porträt vermutete: er setzte also Behzad hinzu als den bekanntesten damaligen Meister islamischer Malkunst.

Nun bringt Martin auch noch eine andere Kopie oder Interpretation dieser Behzadkopie des Bellinibildes von etwa 1550—1600. Seltsam ist es allerdings, daß diese Interpretation gerade dasselbe für Persien fremdartige Stoffmuster bringt. Unpersisch ist auch die Zurechtmachung mit der leider leer gebliebenen Kartusche unten in der linken Ecke, für die Bezeichnung. Was ist das ferner für ein seltsames Ungetüm von Turban, nicht persisch und nicht türkisch, und kann der Perser wirklich mit dieser Fingerhaltung seine Buchstaben schreiben? Völlig ungewöhnlich ist auch die Länge der Beine, die sonst in sitzender Stellung eher zu kurz ausfallen. Vor allem fällt das völlig verzeichnete Auge im Profil auf: „Which Oriental artists never can draw in profile. They always draw them as if in full face and always make a white ring round the pupil. This is one of the most

[1]) Burlington April 1910, p. 6. M. C. 676. A. M. 27. Besprochen Burlington July 1909 und June 1906, ferner Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1906, p. 302 u. 1907, p. 51—55.

[2]) Bellini lebte am Hofe Sultan Muhammeds II., 1479—80.

Digitized by Google

striking features of the eastern painters, and makes it easy to recognize if a copy after a European painting or an original work" (Martin, Burlington April 1910, p. 5). Dieses charakteristische Auge findet sich aber derart überhaupt nicht in persischer Miniaturmalerei, außer auf diesen beiden Kopien, die mir nicht persisch dünken. Man zeige mir nur ein einziges anderes Exemplar! Wären diese Kopien persisch, so müßten ja die Augen nach der eben angeführten Theorie, wie in der ägyptischen Malerei, mit dem Kopfe im Profil in der Vorderansicht erscheinen (vgl. Brunnenfigur des Bagdadstiles z. B. Blochet, Revue archéol. 1907, p. 23, Fig. 7) und nicht nach europäischer Art, wie sie z. B. das Porträt eines Fürsten (Fig. 3 des Burlington Magaz., April 1910) zeigt, von großer Ähnlichkeit mit Mohammed Ali, dem persischen Ex-Schah. Martin sagt trotzdem „the eye is here drawn in the same way as in the Bellini copy." Dies ganze Bild mutet modern an, man beachte den gerafften Vorhang, die Tiere, den Platanenbaum, das große Rückenkissen und vor allem die stillose zerfahrene Ornamentik. Das Kostüm ist persisch, aber archaisiert. Martin vermutet in ihm einen türkischen Sultan. Ich glaube aber nicht, daß es türkische Hofsitte ist, barfüssig im Staatsgewand zu sitzen, dagegen war dies in Iran schon eher üblich.

6. Werke ostpersischer Schulen unter den Usbeghen.

In die Fußtapfen des großen Meisters treten die Künstler Ostpersiens auch nach dem Fall der Timuriden unter der Herrschaft der *usbeghischen Schaibaniden* in *Bochara* und *Samarkand*. Hier erhält sich die Behzadschule reiner und länger als im iranischen Reiche selbst, in einer Meisterschaft, Reinheit des Stiles und Feinheit der Ausführung, die nichts von den kriegerischen Katastrophen ahnen lassen, die über Transoxanien hereinbrachen.

Der hervorragendste Führer der Bocharaschule ist Scheichzadé neben Aga Mirek[1]), über den im Kapitel „Maler" näheres mitzuteilen ist, ferner Abdallah.

Gute Beispiele dieser Schule bietet das Album im Besitze von Sir Ch. H. Read (A. M. 1910), jetzt Pierpont Morgan, nach der Signatur auf dem Bilde eines Jünglings (Martin, painting, Pl. 150) für den Nawwab Husein Khan, Gouverneur von Herat († 1580) ausgeführt (Martin, Pl. 150—52).

Als äußerliches Kennzeichen für diese Schule kann man den Turban mit geriefter, kugelförmiger Mütze und Schalumhüllung, gestreiften Turban, oft mit Blumen verziert, weiter den hohen Kragen am Obergewand, sowie das Fehlen des Sefawi-Abzeichens ansehen, das den gleichzeitigen Miniaturen des westlichen Irans den untrüglichen Stempel der Sefawiden-Zeit aufdrückt. Eine hohe reich gemusterte Mütze à la Timur, mit umgestülptem Rand, öfters mit einem Schal umwunden, bedeckt das Haupt der Höflinge im 15. Jahrhundert (cfr. Martin, Fig. 22, ein Page Coll. V. G., nicht „a sitting lady").

Am meisten läßt noch den Geist Behzads ein Nizami spüren im Besitze des Herrn von Goloubew in Paris, der so freundlich war, mir nebst mehreren anderen die beigegebenen Reproduktionen und Erläuterungen zur Verfügung zu stellen (s. Taf. 79, 80).

Für den usbeghischen Sultan von Bochara Abd el Asiz Behadur Khan (n. Goloubew gegen 1524, nach Martin 928/1522), mit 4 Behzad-Miniaturen, geschrieben, liegt hier der Ab-

[1]) Ihm zugewiesen werden ein Nizami von 1524 mit 15 Min. S. Cochran Metrop. Mus., N. Y., vgl. Bull. of the Metr. M. of Art April 1913, mit besonders glücklicher Lösung des Farbenproblems der 7 verschiedenen buntfarbigen Veduten des Behram Gur-Palastes, Martin, painting Pl. 97—99, ferner Blätter in Behzadmanier, Coll. M. Marteau, Mutiaux, V. G. und 8 Blätter Rosenberg, Abb. Cat. pl. XXI (Nr. 144) Karawane. Sämtlich aus einem Werke der Yildizbibl. Vielleicht sind einige Bilder des Nizami von 915/1507 in derselben Art von ihm. Samml. W. S.

schluß eines Künstlerstiles und ein Spätwerk des Meisters vor. Goloubew nennt die Ausführung breiter als in früheren Bildern, dabei zeige sich aber trotz der meisterhaften Raumbehandlung ein gewisser Akademismus, den das Safernamé von 1467 nicht aufweise. — Nun befand sich der Künstler in den letzten Lebensjahren bekanntlich in Täbriz, vielleicht auch in Kazwin. Mir scheint der Gesichtsausdruck, die etwas kalte, unpersönliche und lieblose Art der Detailausführung, ferner die gar zu unbeholfene, steife und mitunter unglückliche Manier der Figurenbehandlung nicht mit dem großen Können des Herater Meisters in Einklang zu bringen zn sein, eher spricht sie für die Hand eines Schülers. Es liegt an dieser Stelle gewiß der so häufige Fall vor, daß Behzad die Bilder skizziert, zum Teil vielleicht auch ausgeführt hatte, und daß das Buch unvollendet in die Hände des usbeghischen Eroberers fiel, der die Vollendung anbefahl.

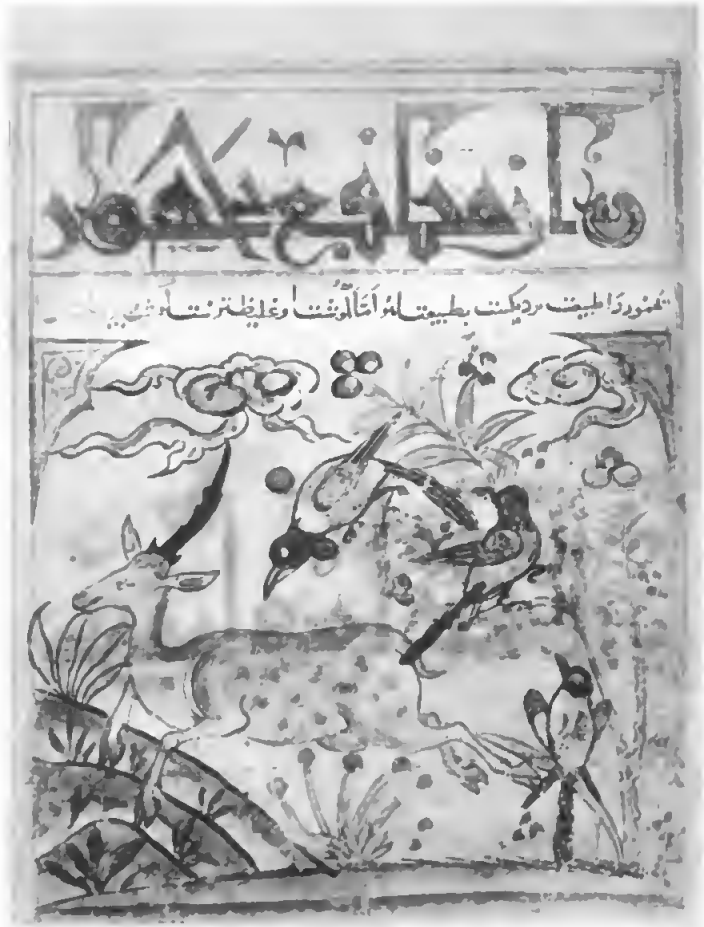
Für denselben Herrscher ward etwas später, 942/1535 (Martin, painting, Fig. 28), ein Ms. Coll. M. Louis Cartier, Paris und 945/1538 ein Schatz der Geheimnisse des Nizami, vom berühmten Mir Ali von Herat geschrieben (Paris, Bibl. nat. suppl. pers. 985). Aber letzteres Buch, so schön es ist, stellt keine Einheit dar. Schon aus den Reproduktionen, die Blochet in den „Peintures d. Mss." bringt, p. 15, Nr. 19, läßt sich eine verschiedene zeitliche Entstehung der Illustrationen erkennen. So ist Blatt fol. 1 v° im reinsten Sefawistil der späten Ahhasperiode (etwa des Malers Mohammed Kasem). Das zeigt die Wiedergabe der Platane, der Wolkenformen und der Tracht der Abbaszeit, die Turbanform mit dem schalartigen Schleier, nebst „petits béguins", den diademartigen Bandeaus. Auch Blochet kann sich dieses Eindrucks nicht erwehren: „Le style de cette admirahle peinture est complètement différent de celui des deux suivantes, et il n'est pas sûr qu'elles soient de la même main: on y retrouve toutes les caractéristiques des belles peintures de la honne époque séfévie, et on y remarque l'afféterie sentimentale et les poses alanguies des miniatures séfévies, qui contrastent si étrangement avec la raideur mécaniqne des peintures des écoles mongoles et des écoles timourides de la première époque."

Und weiter schreibt Blochet in der Revue d. Bibl. Oct. 1898, p. 412: „On voit par un détail curieux comhien l'exécution d'un pareil manuscrit était longue: la copie est datée de l'année 944/1537, tandis que la dernière peinture, celle des folies 40—41, est signée Mahmoud[1]) avec la date de 952/1545."

Von Wichtigkeit für die gesamte islamische Buchmalerei und von größtem Interesse sind Blochet Tafel 20—22. Diese 3 Miniaturen sind zweifellos von einer Hand und signiert Mahmud Muzahibh (die Signatur ist grob und wohl später erst hinzugefügt). Kann der Maler dieser Miniaturen wirklich identisch sein mit dem Scheichzadé Mahmud, Samml. Cartier, der fast aus denselhen Jahren sich rein persisch gibt? — Diese Bilder hier fallen völlig aus dem Rahmen der bisher ühlichen heraus, nicht was die Gesamtformen der persisch-tatarischen Schule, wohl aber den ganz einzig dastehenden Gesichtsausdruck anbetrifft (Martin, Pl. 121 r.). Man betrachte nur Babers II. Porträt[2]) (Tafel 22), denn er ist es wahrscheinlich, über den ein junger Inder den königlichen Sonnenschirm hält, und die alte Frau, welche bei Sultan Sindschar, dem Seldschuken, alias Baber, Schutz sucht, mit ihren trefflich gezeichneten Profilen und ihrer Porträtähnlichkeit. Dies aber sind rein indische Vorzüge. Hier haben wir nicht mehr die althergebrachte timuridische und usbeghische Bnchmalerei vor uns, sondern bereits

[1]) Auf Taf. 20 noch Signatur. Rikam-i .... Hunare Muhsin. (Zur Zeit von Melik Husein, 17. Jahrh.)

[2]) Baber nahm übrigens die Sefawidentadsch an. Müller II, Islam, p. 349. In Miniaturen z. B. M. C. 973 auch in der Bocharaschule (Martin, painting, Pl. 148, Coll. Ch. Read). Auf ind. Porträts (18. Jahrh.) erscheinen Abu Said, der Timuride und Mirza Said oder Miran Schah mit der Tadsch. Rouffaer, De Hindostansche Oorsprong van het Negenvoudig Sultans-Zegel van Atjeh 1906, Plate II.



Manafi' el Hajawân. Tierbuch. Ende des 13. Jahrhunderts. Sig. H. Kevorkian.

Tafel I.

Digitized by Google

den nach-timuridischen Mischstil von Transoxanien, den wir indopersisch nennen, und der sich z. Z. eben dieses Zehir ed din Babers (1483 geb.), dem Enkel Abu Saids des Timuriden, im Osten Irans bildet und sich weiter im Reiche der Großmogule nach indischer Art enwickelt.

In diese Klasse gehört auch die Handschrift des British Mus. Or. 5302, von 975/1567, mit 12 Miniaturen, aus Bochara, Sa'dis Gulistan[1]) und Add. 27944, die bereits die volle Entwicklung und Blüte dieser indopersischen Schule in Zentralasien zeigen, weniger klar hervortretend in Massenszenen, wie Martin, Pl. 145, Badesport vor dem Sultan und Volksszene vor dem Palast (nicht in der Moschee). Ein trefflicher Meister dieser Schule ist Baldschid, M. C. 973, S. Stschukin, Moskau, Ringerszene. Hierher gehört das schöne Bostanblatt S. L. Cartier, es ist nicht behzadisch. Min. pers. Pl. LXXIII.

Die illuminierten Manuskripte der östlichen transoxanischen Schule bis in das 17. Jahrh. hinein sind ziemlich zahlreich. Sehr reich an ihnen ist die Pariser National-Bibliothek. Es seien hier genannt ein Schahnamé, suppl. pers. 489, von 1546, ferner der schöne Bostan von Sa'di suppl. pers. 1187, in Buchara 964/1556 von Mir Husein el Huseini für den Schaibaniden Sultan Abul Ghazi Nauruz Ahmed Behadur Khan kopiert, mit 4 Miniaturen. Blochet, peintures p. 16, Taf. 24. Die beliebte Darstellung von Schah Kejumars mit den ersten Menschen und Tieren in Fellkleidern. Blochet, les écoles p. 21, Revue d. Bibl. April 1899, p. 138; Abb. Gaz. d. B. A. avril 1897, p. 291; G. d. B. A. 1905, p. 123, Blochet, les origines fol. 27v, „der Narr, der den Zweig absägt, auf dem er sitzt." Blochet, peintures Taf. 25, 26, 27. In den Miniaturen dieser Handschrift findet sich sehr häufig die Wiedergabe des an dem Hause klebenden luftigen und mit Kaschi geschmückten Erkers, des Balakhané.

Schließlich ist zu nennen B. N. suppl. pers. 996, für Mohammed Jar Behadur Khan in Bochara, von 960/1553. Miniatur mit Widmung von 964 n. H.

In einem Diwan des Emir Nizam ed din Ali Schir Newai von 972/1564, mit 7 Min., Paris suppl. turc. 762, aus der Zeit des Sultan Iskender, des Schaibaniden — Migeon gibt Fig. 17 eine Reproduktion von fol. 2, einer Freischule — erscheint die für diese Schule typische Figur des im Garten mit dem Spaten grabenden, mitunter Äste schneidenden, auch Früchte pflückenden Gärtners. Dies Motiv übernimmt die Täbrizer und Kaswiner Schule der Sefawidenzeit.

Wie fest die Künstler Transoxaniens an der überlieferten Behzad-Manier halten, beweist in diesem Bilde das längliche Gesicht des bärtigen Mannes in Dreiviertel-Ansicht mit einem Buche in der Hand.

Ein weiter Spielraum wird in den Interieurs, mit erstaunlicher Sicherheit der Hand und größter Feinheit des Pinsels ausgeführt, der Wiedergabe der Wandmalerei gegeben in Blau und Weiß, mit figürlichem und pflanzlichem Dekor, den Raph. du Mans im L'estat de Perse en 1660 (Schefer) schildert: „Les chambres sont d'ordinaire peintes à moresques avec quelques figures d'oiseaux, de bestes et d'hommes, d'azur on couleur bleue, plusieurs tout aussi dorées d'or en feuille." Auffallend sind die großen, weißen Wandflächen, die nur durch spitzförmige, nischenartige bunte Fenster unterbrochen werden, z. B. in einem Dschami, Jusuf und Suleikha von 999/1591, mit 8 Miniaturen (Samml. W. S., B. C. 187, ähnl. Samml. F. S., B. C. 138, von 977/1570). Hier hat die Malart bereits etwas Kaltes, die Farbengebung ist grell und ziemlich buntfarbig, die Anwendung von Silber, bisher nur in der früheren

[1]) Martin gibt 2 Reproduktionen Pl. 146 und 147. B.M. or. 5302, mit Signaturen Schahime Muzahibb. Auch der Künstlername lautet indisch. Wo sind auch die enormen Turbane von Bochara? Im Gegenteil, es sind kleine, mützenartige Kopfbedeckungen, die durch Bänder oder Schals gehalten werden. Sie waren sicher in Herat üblich. Siehe auch Berliner Völkermuseum-Album. Dasselbe ist der Fall bei dem Khamse des Emir Khosrau Dehlewi von 890/1485. F. R. M. (Martin Pl. 75).

chinesisch-mongolischen Schule auftretend, ziemlich ungewöhnlich. Die Bodenfläche steht hellblau gegen den Goldgrund des Firmaments.

Die Farbenkontraste geben hier nicht mehr den harmonischen Gesamteindruck der Timuridenzeit, sondern wirken oft schon als störende Momente. Die Zeit ist vorbei, wo man verstand, selbst disharmonische Verbindungen zu einem wohltuenden Konzert und einheitlichem Gleichklang aufzulösen.

Sehr ähnlich diesem Dschami ist Nr. 1016 in der Berliner Kgl. Bibl., Legenden aus der Prophetengeschichte, mit 20 leider beschädigten Miniaturen, von 984/1577, unter denen fol. 106 b interessant ist, weil hier der Opfertod Jesu nicht am Kreuz, sondern nach moslimischer Tradition durch Erhängen erfolgt.

Wahrscheinlich stammt auch Nr. 823, mit Randmalereien und 2 zerstörten Titelblättern, von Mozhaffer Husein, dem Schreiber aus Herat, von 994/1586, aus dem Osten (Pertsch, kgl. Bibl., p. 828). Derselbe ist aber nicht mit dem in Rieu III, p. 1019, or. 1755, genannten M. H. identisch, denn dieser ist erst 1118 n. H. geboren. Gayet reproduziert in L'art persan, p. 252, ein Frontispice eines Bostan von Sa'di aus dieser Zeit mit M. H. gezeichnet. Nach der Tradition soll er sich an den Fresken der Isfahaner 40-Säulenhalle beteiligt haben.

7. Werke zur Zeit von Ismael I. und Tamasp I. in Täbriz und Kazwin.

Was die Heratschule mit Behzad an der Spitze angestrebt, nämlich die Emanzipierung von allen lästigen hieratischen Formen buddhistisch-chinesischer Pinselkunst im Sinne einer national-persischen Malerei, das wird weiter im Westen, zuerst in Täbriz, und später in Kazwin ausgebildet, zu einer Zeit, in welcher der berühmte Tang Yin (1523) stirbt, ein Zeitgenosse Raffaels.

Zahlreich sind die Handschriften der Sefawi-Epoche, in der Iran von neuem einen großen, mächtigen Staat vorstellt, unter einem eingeborenem Herrscherhause.

Der nationale Einheitsgedanke aber verleiht der persischen Kunst neue Kraft, die fremden Elemente so im persischen Geiste weiter auszugestalten, daß sich von jetzt ab erst wirklich von einer national-persischen Buchmalerei reden läßt. All die Segnungen des langen Friedens tun sich kund in den farbenreichen Bildern dieser persischen Glanzperiode. Sie schildern den unerhörten Pomp und Prunk dieses damals prächtigsten aller asiatischen Höfe. Immer mehr verdrängen die Darstellungen von Gastmälern und Liebesszenen die wilden mongolischen Schlacht- und Kampfbilder mit ihren barbarischen Zutaten. Nur bei der Schilderung der Hofjagden mit ihrem Massenmord von zerfetztem, geviertteiltem und aufgespießtem Wild geht es noch blutschnaubend zu.

Schöne liebreizende Prinzessinnen, anmutige feminine Pagen und Mignons, die schwer für den Laien von den ersteren zu unterscheiden sind, beherrschen völlig das Feld. Ein graziöser Schwung und rhythmischer Fluß, eine schmiegsame, fein stilisierte Bewegung in der Bogenlinie, in der Art der Präraffaeliten, haftet all diesen Gestalten an, sogar der leblosen Staffage. Mitunter aber auch etwas Gesuchtes, Geziertes, ja übertrieben Manieriertes in der Gelenkigkeit des sehr lang gestreckten Oberkörpers, der sich auch bei uns in der gleichzeitigen deutschen Malerei findet.

Seltsamerweise bleibt der Unterkörper nach der Tradition früherer mongolischer Schule steif und hölzern, wie bei der figürlichen Vasen-Malerei Chinas, wo dieser Manierismus durch die bis zum Boden reichenden langen Gewänder gemildert wird.

Digitized by Google

An derart seltsame Stilisierung, solchen Ideal-Typ von persischer Schönheit muß man sich erst gewöhnen, um zu einem ästhetischen Genuß zu kommen.

Ein unerschöpflicher Reichtum an Schilderungen aus dem Naturleben bietet reichlichen Ersatz und zeigt die scharfe Beobachtungsgabe des persischen Künstlers. Die *Poesie* herrscht vor. Die Historien-Malerei tritt immer mehr zurück und macht den traditionellen Legenden und Dichtungs-Episoden Platz.

Die wirklich erhaltenen Original-Meisterwerke aus der Sefawi-Zeit sind allerdings zu zählen, nur wenige sind signiert, hauptsächlich wohl weil sie nicht in ursprünglicher Form bis auf die Gegenwart gelangten. B. N. persan 243, 16. Jahrh., sind mehrere signiert, aber Rev. d. Bibl., janvier 1898, leider nicht genannt.

Ein anschauliches Bild für den Übergangs-Stil und den Unterschied zwischen der alten mongolischen und neuen iranischen Mal-Stilart in Isfahan und Schiras bietet ein Khamse des Nizami mit 27 Miniaturen, dessen erster Teil 915/1507 und dessen zweiter 934/1527 datiert ist, M. C. 688, Samml. W. S. Ähnliche Werke: Schahnamé von 945/1539, Mr. Vignier und Claude Anet, Burl. Nov. 1912, Pl. III L. Die Handschrift rührt von Mohammed Kami aus Isfahan her, der sie für Mirza Mohammed Naki ebendort im Hause des Husam ed din ausführte. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird in einigen dieser Bilder ein getreues Konterfei von dem ersten Sefawiden-Herrscher gegeben, den das Volk wie einen Heiligen verehrte. Ismael Schah erscheint hier kurz und gedrungen mit rothaarigem Schnurrbart und mit einem Bäuchlein behaftet, ganz wie ihn Giovanni Mario Angiolello, p. 111 (Travels of a merchant p. 202) beschreibt: „This sophy is fair, handsome and very pleasing, not very tall, but of a light and well framed figure, rather stout than light, with broad shoulders. His hair is reddish, he only wears moustaches and uses his left hand instead of his right."

In dieser Handschrift erscheint auch ausnahmsweise der ganze Sefawi-Turban einmal wirklich rot, die Stäbe dagegen sind mitunter auch schwarz; dies im Gegensatz zu dem grünen Kaftan, wie der Turban auch sonst genannt wird, der Usbeghen (Yäschilbasch, cfr. A. v. Le Coq, Orient. Archiv Januar 1913, p. 61). Vielleicht war dies eine Mode zu Beginn des neuen Einheits-Staates.

Noch sind die mongolischen Vorbilder deutlich zu spüren. In den Legenden-Bildern wie in einer Szene, wo der mohammedanische Orpheus-Plato mit seinem Gesange die Tierwelt bezaubert, beleben phantastische Tier- und Menschenköpfe die hochstrebenden pittoresken Felsgebilde. Ein Haschen nach allen möglichen absonderlichen Effekten macht sich geltend, die nur dieser Schule zu eigen sind. In den Schulen der Tamasp-Zeit ist die Darstellung des Felsgebirges eine völlig andere und viel feinere. Kaum merkliche Linien und Schattierungen stellen es dar auf dem hellen Grunde, während es in der Schiras-Schule wie marmoriert erscheint.

Deutlich läßt sich hier zweierlei Malstil bemerken. Die Hauptfiguren des Nizami sind häufig durch Übergröße besonders betont, ganz noch wie in der persisch-mongolischen Schule, und wie dort ist die Behandlung der Requisiten beibehalten, z. B. die Art, den Thronsitz mit Tüchern zu umhängen, deren Ecken umgeschlagen werden; nur falten sie sich hier dreimal übereinander, anstatt in doppelten Schichten. Dagegen macht sich ein frischer naturalistischer Zug und eine Fertigkeit in der Zeichnung geltend, die nur auf Rechnung des Herater Einflusses gesetzt werden können. Da stillt z. B. eine Frau ihr Kind, ein Knabe reitet lustig auf seinem Steckenpferd, ein langhaariger Hund bellt und zerrt an der Kette, andere erquicken sich im Bade, und dort raten Frauen das Fingerratespiel (Pl. 98 Martin, Ms. von 1524). In anderen Manuskripten sieht man Wäsche trocknen, Früchte von den Bäumen schlagen, kurz allerhand Tagwerk.

Digitized by Google

Die Figuren, zumal im Oberkörper, in Hand- und Armbewegung, sind äußerst lebhaft, nicht länger mehr sind die Gesichter stereotyp und puppenhaft. Es wird versucht, vor der Hand zwar noch versucht, ihnen Ausdruck und Charakter zu verleihen, der hauptsächlich in den Antlitzen der langbärtigen Greise vortrefflich zur Geltung kommt. Unwillkürlich wird man an Behzad erinnert, dessen bärtige Alte Baber in seinen Memoiren rühmt.

Im Gegensatz hierzu stehen, von zweiter Hand, auffallend breite Gesichter mit altmongolischem Ausdruck. Sie gleichen denen im erwähnten Jagdbild von 1527 (suppl. turc. 316) und dem Kampfe Husängs mit dem Diw im Schahnamé von Rothschild auf ein Haar und mögen demselben Künstler zuzusprechen sein, vielleicht Mirek im Behzadstil[1]).

Die Charakteristik geht jetzt so weit, daß sogar die Rassenunterschiede hervorgehoben sind. Vor der Profil-Zeichnung scheut sich der Künstler nicht mehr, und sie gelingt ihm weit besser als früher.

Schon offenbaren sich ziemlich alle typischen Merkmale der Sefawiden-Periode, wenn auch noch nicht in dieser kriegerischen Ismaelzeit die schlaffe, oft süßliche Weichheit, die sentimentale, bisweilen affektierte Pose langgestreckter, schmiegsamer Gestalten zu bemerken ist. Die mechanische Sprödigkeit der alten Schule herrscht zum Teil noch vor, aber der Hang zur Stilisierung ist wieder aufgenommen und kommt wieder stärker denn je zur Geltung. Weniger harmonisch als in der Heratschule ist die Farbengebung.

In wundervollem graziösem Schwunge sind die Zypressen und Blütenbäume bereits wiedergegeben, welche oft den ganzen Bildhintergrund mit einem Meer von Blumen bedecken. Besonders beliebte Requisiten sind, neben der Kugelulme, der hohle Stamm der mächtigen Platane, Tschinar, mit ihren 5zackigen Blättern: „Grandi, grossi, folti e belli, di modo che — non haverne veduto maggiori ne più belle in tutte il tempo di mia vita" (P. d. V., I. p. 306). Marco Polo, p. 95, nennt Teheran die Platanenstadt, siehe auch Olearius. Das Laub ähnelt dem Bergahorn, dem in der Gotik so beliebten Maßholderblatt. Der Platanenbaum steht über einer aus einem Stamm strömenden Quelle oder einem Bach, dessen Wellen wieder in regelmäßigen Spiralen spielen, und dessen Ufer, in naiver Weise und ziemlich regelmäßiger Anordnung, schlichte Steine[2]) mit Blätterbüscheln und Blumenstauden umgeben. Der helle Felsengrund ist nach persisch-mongolischer Manier mit Steinen und kleinen Blumen bedeckt, aber nicht mehr in einem Zahlenschema. Dicht mit Blumen übersät erscheint der Rasenteppich, jedoch eher wie ein Teppich, kein schwellender natürlicher Rasen wie in der Behzad-Schule.

Von chinesischen Symbolen scheint der Künstler nicht mehr viel zu wissen oder zu halten, als was ihn die so beliebte gleichzeitige Keramik des Reiches der Mitte lehrt, mit all ihren stilisierten vegetabilischen und zoologischen Motiven, mit ihren Fabelwesen in Blau-Weiß.

In die Mitte der Mingzeit fällt bekanntlich der Beginn der Blüte-Periode des hochgeschätzten Porzellans, während für die Malerei Chinas nur noch ein Rekapitulieren der früheren Glanzzeit besteht. Wie hoch man in Persien noch zu Uzun Hasans Zeit das Porzellan bewertete, ersieht man aus Barbaro, p. 56/57. In den Miniaturen dieser Zeit kommen hauptsächlich goldne Gefäße in allerhand Formen vor, auch viel Silber, und als sehr kostbare Stücke Flaschen aus Glas.

Als Ornament ballt sich der Tschi wie ein großer Taschenkrebs, nicht mehr vielgestaltig und in Feuergarben lodernd, sondern als runder Körper, von dem der Maler geschmackvollerweise nur ein Viertel am Bildrand sehen läßt, mit ein oder zwei langen ver-

[1]) Vgl. die S. 119, Anm. 1 erwähnten Blätter aus der Yildizbibliothek in der Behzadmanier.

[2]) Bode, Altpers. Knüpfteppiche, p. 6, hält sie in den Teppichen für Wurzelknollen.

knoteten Gliedern oder Ausläufern. Auch kleine Wolkenbänder, kaum noch als solche kenntlich, schwarze oder weiße, federartig gezupfte Gebilde unterbrechen als Streumuster, gleichmäßig oder in Parallellinien, den Goldgrund oder die tote blaue Fläche des Firmaments. Dergestalt sind sie auch in den Miniaturen Coll. H. V. zu bemerken, die Martin Pl. 62 nach Herat um 1450 verlegt, schon ihrem ganzen Stil nach mit dem Ausdruck der Personen eine Unmöglichkeit. — Mitunter fehlt das buddhistische Motiv völlig.

Die Darstellung der wilden Bestien hat nicht viel Fortschritte gemacht. Vorzüglich ist dagegen wieder das Wild auf den Jagdbildern beobachtet, vor allem die Pferde in den verschiedensten Farbennuancen und Rassen mit kleinem Kopf und langem Schwanenhals. — Beine und Unterleib der königlichen Pferde wurden rot gefärbt. — In der Verkürzung freilich ähneln sie denjenigen in Chinas Malkunst mit schwerem Oberkörper auf denkbar zartesten und dünnsten Beinen. In den so beliebten blutigen Hofjagden lebt noch der alte Mannesmut Irans.

Über die Trachten der Sefawiperiode gibt Pietro della Valle (I, p. 156) Bescheid. Dargestellt werden, zumal im Einzelbild, die Zeugstoffe, milek: „che in Napoli si dicono telette indiane a due facie", mit Versen und Figuren von Menschen und Tieren.[1]) Die Bewaffnung bleibt ziemlich dieselbe wie in der Mongolenzeit. Sie wird folgendermaßen geschildert, Travels of a merchant, p. 207: „Their dress has never changed; their armour is of beautifully worked and carved steel cuirasses, besides coats of mail, helmets like those of the Mamelukes; their harness is very strong, bound with cotton; sometimes it is of the fine steel of Siras, and sometimes of copper, but not like ours, but all in pieces like that of Soria; they have other helmets or headpieces of heavy mail". Zu nennen ist noch der Buzogan, eine Art Keule und Streitbeil (cfr. Leipzig, Kunstgewerb. Mus.). Und nach Angiolello, p. 115: „Their armour consists of cuirasses of gilt plates made of the finest steel of Syras (Schiras). Their horse armour is of copper not like ours, but in pieces of a great weight of metal. Every one of them rides on horse back: Some with a lance, sword and shield; others with bow and arrows and a mace".

Als Überbleibsel aus der Turkomanzeit fällt anfangs der Ohrring der Männer auf. Noch Kara Jusufs Leiche riß man den goldenen Ohrschmuck aus.

Der Perser der Sefawidenzeit erscheint im Bilde immer weniger mit dem Panzerkleide angetan. Die alte kernige Zeit ist vorüber, die Zeit der Pehlewane, der Kriegshelden, Welteroberer und Condottieri. Die Herrschaft der Hetären in Isfahan beginnt mit dem großen Schah.

Statt der hohen Reiterstiefel tragen die feinen Herren und eleganten Diener niedrige Schuhe, allenfalls Gamaschen. Die Mäntel und Leibkittel sind mit Husarenschnüren besetzt. Das Haupt bedeckt das Abzeichen der Schüh, die Tadsch. Den Herrscher schmückt die Königskrone, oft größer als das Haupt des Trägers; vielleicht spricht sich in dieser Übertreibung das stolze Bewußtsein und die kindliche Freude aus, wieder einen einheimischen Herrscher in Iran zu haben.

Die Frauen hüllen ihre Köpfe in kleine buntgestreifte Tücher, burké, eine Art Haube mit Diadem, die mit kleinen Schleiern um das Kinn gehalten werden. Am Rücken läuft die Haube in einem langen Bande aus, das später um die Schultern geschlungen und in einen Knoten geknüpft wird. Die Fürstinnen tragen dazu einen ein- oder dreifachen Reiherstutz mit Juwelen. In der Zeit des Mohammed Khodabendé, des großen Abbas Vaters,

[1]) Vgl. Martin, Figürl. Stoffe, Fig. 133, Gesandte an Rudolf II, ebenso Hammer, Gesch. d. osman. Reiches 1566, an Selim III. Stoffe aus Jezd, Kaschan und Hamadan. Wohl diplomatische Uniform oder Hofgewand. Vgl. Martin, Teppichw. 52, vielleicht nur um die Türken zu ärgern bei der Gesandtschaft extra reich.

Digitized by Google

(1577—85), herrscht bereits die Mode der gestickten Frauenhosen, „sirdschamé", mit ihrem wundervollen Blumendiagonalmuster in schwerer Gobelinstickerei (kalamkar). Sie erbten sich fort bis auf das letzte Jahrhundert und sind heute noch in Europa sehr gesucht. So sind sie zu sehen z. B. in einem Dschami mit sehr fein ausgeführten Bildern, wirklichen Miniaturen in unserem Sinne (Samml. W. S., B. C. 177). Ähnlich im Berliner Kunstgew. Mus., B. C. 370, und in den Eckminiaturen der Titelblätter eines Sa'di von 993/1584 (Samml. W. S.). Der Legendenteppich von Maciet enthält ziemlich dieselben Gruppen in gleicher Darstellung. Auch in Bildern von Mohammedi (2. Hälfte des 16. Jahrh.), z. B. Liebespaar, S. V. G.

Über die Architektur, die zwiebel- oder birnenförmigen Kuppeln der Moscheen mit hohen glatten, runden Minarets, um deren Kuppelspitze eine hölzerne Galerie führt, ferner über die Innendekoration der Gebäude mag man in den Berichten der venezianischen Kaufleute nachlesen und sie mit diesen Illustrationen vergleichen (p. 175, Schloß von Uzun Hasan in Täbriz). Blau und Gold herrscht vor, wohin das Auge auch fällt. Der Darstellung tektonischer Kunst wird in diesen Miniaturen ein größerer Spielraum eingeräumt als bisher, geben sie doch allein dem Künstler noch Gelegenheit, seine Fertigkeit in der Erfindung geometrischer Muster auf den Wandfliesen zu bezeugen. Es scheinen das atavistische Regungen zu sein, Erbteile arabischen Blutes. Später entarten die phantasiereichen Muster immer mehr. Nicht nur die Zeichnung wird salopper und konventioneller, die Erfindung ärmer, auch die Farben werden grell und schreiend, und ein störendes Hellgrün herrscht vor. Das Farbenmaterial hat sich scheinbar verschlechtert und ist weniger haltbar geworden.

Von den nicht seltenen illuminierten Handschriften vom Anfang des 16. Jahrhunderts seien hier einige als Beispiele für die Herat-Schule erwähnt, so ein Diwan des Hafis von 907/1502, mit zwei ganzseitigen Miniaturen, im British Mus. (Rieu, suppl. 268, p. 177) und einem Vorwort von Schahzadé Abul Fath, Sohn des Sultan Husein Baikara, von Khadsche Abdullah Murwarid Bajani († 922 n. H.) geschrieben, ferner B. N. suppl. pers. 1149 von 909/1503 (Revue d. Bibl., janvier 1899). Für den Übergangsstil der Ismael-Schahzeit mag C. pers. 101 der Staatsbibliothek in München, Laila und Madschnun, mit 6 Miniaturen, von 919/1513, angeführt werden, ferner ein Safernamé, London British Mus. Add. 7635, p. 176, von 929/1523, mit 15 ganzseitigen Miniaturen, kopiert von Murschid el katib el maschhur bi Attar esch Schirasi, und im Leipziger Kunstgewerbemuseum ein Diwan des Emir Schahi mit der Handschrift Meschhedis und zwei ganzseitigen, leider beschädigten Miniaturen. Letztere beiden Bilder schließen sich eng an die Behzadschule an, doch fällt bereits die überlange Gestalt der einen Person rechts auf, ein Vorbote der später so beliebten „langen Liesen". An dem Baume tritt dagegen noch die siebenfache Blättergruppe mongolischer Miniaturen auf und deutet auf diese frühe Zeit hin (vgl. suppl. pers. 1113, Paris). Schließlich bringt Huart aus seiner Collektion in seinem Buche mehrere Abbildungen aus einem gleichzeitigen Khosrau Dehlewi (p. 128, 160, 192).

Das großartigste Werk der Sefawidenzeit ist neben dem Rothschild-Kodex von 944/1537 unzweifelhaft der Nizami, Br. Mus. Or. 2265, von Täbriz, für Schah Tamasp 946—49/1539—43 hergestellt, mit 13 Miniaturen und Randmalereien verschiedener Künstler, von Mirek, Sultan Muhammed, Mir Sejid Ali, Maulana Mozaffhar Ali und Mirza Ali. Der Kopist ist Schah Mahmud Nischapuri el Schahi. Der Einband von Mohammed Baqir, dem Vergolder, aus der Zeit Fath Ali Schahs (19. Jahrh.). Die Miniaturen sind teilweise, zumal oberhalb, beschnitten, also ursprünglich nicht für das Buch bestimmt (Martin, Pl. 130—140).

Für die genaue Zeitansetzung von Miniaturen während der langen Dauer der Sefawi-Herrschaft (1502-1732) ist die Kenntnis der Kleidermoden, wie die wechselnde Form der

Digitized by Google

Kopfbedeckungen unerläßlich. Auch Martin macht, Painting p. 54, darauf aufmerksam. Leider herrscht in dieser Hinsicht noch eine große Unsicherheit.

Fast in jeder Regierungszeit dieser prunkliebenden Fürsten trat eine eigne Hoftracht in die Erscheinung, die zumal mit der Kopfbedeckung sich von der vorhergehenden oder nachfolgenden Epoche, wenn auch naturgemäß nicht scharf abgrenzt, so doch kleine Unterschiede aufweist, die im großen und ganzen ein untrügliches Hilfsmittel für die genauere Datierung an die Hand geben. Denn es kann der Maler wohl auf alte Formen in der Darstellung zurückgreifen, spätere Formen schließen aber jeden Irrtum aus. Z. B. gibt Blochet an, peintures Taf. 33—37, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, statt Anfang des 17. Jahrhunderts, oder Martin, Pl. 143 painting, von 1539, statt Anfang 17. Jahrhunderts, vgl. dagegen alte Form bei dem Soldaten (Pl. 115), welcher den Bären tötet. Zumal bei den Zeichnungen sind bisher diese Hilfsmerkmale vernachlässigt worden, und es waren daher Schwankungen bis zu einem Jahrhundert und mehr auf der Münchner Ausstellung möglich.

Ausführlicher die verschiedenen Turbanmoden der Sefawizeit zu behandeln muß einer besonderen Studie vorbehalten werden an der Hand von Bildbeispielen aus europäischen und einheimischen Quellen.

Hier sei nur in aller Kürze erwähnt, daß an Ismael Schah's Hof die Tadsch (eigentlich Krone), das Schiih-Abzeichen, allein vorherrschend ist (Müller, Islam II, p. 349; Angiolello p. 111; P. d. Valle p. 160). Der kurze Endzipfel des Mousselin fällt nach vorn. Zuerst noch plump und kurz, wird der Stab mit der Zeit immer schmaler und feiner, der Turban selbst immer konischer. Schließlich gegen Ende der Sefawi-Dynastie hin wird die Tadsch immer weniger getragen und zum militärischen Zeichen für die Sofi und Kurtschi und dann mehr einer Krone ähnlich: „proprio dell' ordine della militia, ma che si porta di rado e solo in solemnità" (Martin, Figurale Stoffe, Fig. 29, Kupfergefäß von 1043/1633; cfr. A. v. Le Coq, Orient. Archiv III, p. 65, Abb. 1).

Unter der Regierung von Schah Tamasp, dessen vollbärtiges Porträt[1]) die Miniaturen neben seinen Jugendbildnissen öfters bringen, umschließt neben der alten Form der weiße, mitunter auch buntgestreifte Schalstoff einen kurzen rundlichen Stab, für Soldaten, Kurtschi, oft übertrieben breit (cfr. Jagdbild St. Petersb., Martin, Pl. 60/61). Außerdem tragen die Pagen, Kurden und Georgier, enorme Turbane oder auch nur Mützen, je nach ihren Volksstämmen. Das schöne Miniaturblatt mit Randmalereien in der Collektion Koechlin zu Paris zeigt beide Arten vereint. Im Album des Mr. Ch. Read, London, ist ein das Schusterhandwerk ausübender Page mit solchem Kopfungetüm geziert. Migeon, Fig. 29, Fig. 25; Martin, Pl. 151; vgl. figurale Stoffe mit Jagdwerk, A. M. Taf. 199, M. C. 2362, ebenfalls beide Arten, Fürst und Falkenträger. Der Stoff umschließt den Stab beim Schah fast bis zur Spitze (s. Bostanblatt S. Vignier).

Groß bleibt der Turban auch noch unter den beiden Nachfolgern Ismael II., bis 1577 n. Chr., und Mohammed Khodabendé, bis 1585 n. Chr.

Das ist auch noch der Fall unter Abbas dem Großen (vgl. Schulz, Zustände im heutigen Persien, p. 55). Pietro Della Valle I, p. 160, beschreibt den Turban folgendermaßen: „Il turbante si usa di continuo colorato; e di più colori di seta, a righe, sopra'l fondo bianco della bambagia: bianco schietto rarissime volte: e le persone di garbo soglion portarlo ricco

[1]) Allessandri Travels, p. 215: „Schah Tamasp (64 Jahr) is of middling stature well formed in person and features although dark of thick lips and a grisly beard". Vgl. Malcolm, history of Persia, Tamaspbild. Zu Pferd S. Marteau. Sein Jugendbild auf Seide S. Vignier, ferner S: Vever, S. W. S. Wie in den Miniatures persanes 1913. so versetzt Marquis de Tressan in l'Art, Oct. 1913 p. 50, Sefawibilder der S. De. in das 15. Jahrhundert und in die Bocharaschule, trotz des charakteristischen Turbans der Spätabbaszeit.

Digitized by Google

d'oro e di argento, benchè tal hora anche semplice, secondo che loro aggrada: ma sempre grande assai, e senza haretino in mezzo, che si veda e legato molto alla bizzarra." Der Stoff wird nach vorn breiter, in einem Wulst durch ein Band gewissermaßen herausgepreßt („turbans à grosses côtes", Blochet, peintures, p. 21)[1]). So Martin, Pl. 141—143, Hilalis, König und Bettler, in denen Martin Einfluß der Bocharaschule vermutet. Das Manuskript ist 945/1539 datiert und von Schah Mahmud Nischapuri kopiert, vielleicht ist der Künstler Schah Kasem. Man vergleiche nur die großen Krummsäbel mit denen von viel geraderer Form in den andren Miniaturen vom Anfang des 16. Jahrhunderts, z. B. dem Rothschild-Ms. oder den großen Jagdszenen von 1550, St. Petersburg, wo schon die Vorderlader vorkommen. Oft werden die Turbane auch durch Reiherstutz oder durch eine Blume, in der Bocharaschule an langem Stiele, geschmückt (Blochet, peintures, p. 40/41). Der Endzipfel des Bandes fällt nach hinten, später zu Abbas II. Zeit (1641—66), vielleicht schon unter Schah Sefi (1628—41), nach vorn. Auf den Schildereien von Gastmählern tragen die Trunkenen ihre Turbane manchmal auch verkehrt, z. B. figurale Stoffe, Martin, Taf. I, Taf. V u. Fig. 28; Panneau, 40-Säulenhalle; Taf. III, Berlin Kunstgew. Mus.; Martin, Prachtstoffe von Rosenborg, Taf. IV, von 1638. Abbas nahm, nach P. d. V., den Turban gewöhnlich gegen die Sitte ab.

Blochet, peintures Taf. 35, bezeichnet alle Pagen als usbeghisch, sie waren aber meistens Georgier (ferner Blochet, peintures Taf. 36; vgl. Tavernier III, p. 31, V, p. 274, p. 174; weiter Kämpfer und Sanson, Relation; Martin, figurale Stoffe Fig. 1, Regni persici status 1647, dagegen Tatare Fig. 3). Dann wird der Turban immer größer aber auch flacher.

Daneben erscheint eine lange Zipfelmütze mit Klapprändern, z. B. B. M. or. 1373, Martin, painting Pl. 119, Lautenspieler, signiert Muhammed Dscha'fi oder Dschafer, sowie auch häufig ein Barett mit Pelzbesatz: „Nei freddi maggiori del inverno, che qui son grandi assai, usano molti di portar sotto al turbante un berretino grande, lungo e aguzzo, foderato di pelli, che con la punta esce di sopra fuor delle bende del turbane: e da' piedi, col suo largo, ahbraccia molto bien tutta la testa e le orrechie, diffendendole dal freddo: in quella guisa a punto, che leggiamo in Senofonte, che usano i Thraci al suo tempo. Questi berettini, in casa, gli tengono senza turbante; e fuor di casa ancora, li portano alcuni senza turbante, ma non gente civile: solo i Giorgiani, che l'hanno per portamento loro proprio, e come Christiani, sdegnano il turbante, lo portano spesso indifferentemente e nobili e ignobili."

Gegen Ende hin wird der Turbanwulst während der Regierungszeit Schah Suleimans (1666—1694) und des unglücklichen letzten Schah Husein (1694—1722) fast unförmig (Zeitschr. für bild. Kunst, Oct. 1907 p. 12 u. p. 9; Abh. le Brun I, p. 100). Auch der Vierspitz, sogar bei Frauen, tritt in der Nach-Abbas-Zeit auf. Der Sefawistab verschwindet immer mehr in der Umhüllung.

Die folgende Zeit kennt nur sehr hohe konische Turbane mit Schalumhüllung (Revolution I, p. 6), die schließlich in große schwarze Pelzmützen, Kullah, von ziemlich derselben Form übergehen und zwar ohne Schal.

Über die Frauentrachten läßt sich folgendes sagen. Blieben sie ziemlich dieselben zur Tamaspzeit, so weichen sie bedeutend ab unter Abbas dem Großen. Anstatt der kleinen Kopftücher werden schalartige große Schleier, Tschadar, Mode, wie auch jetzt noch, und

[1]) Derart erscheint er in Riza Abbasi-Zeichnungen, also Anfang des 17. Jahrh. Im Nizamiblatt von 1597, S. Vignier, erscheinen beide Arten des Turbans, s. Miniat. pers. 125. — Die Mohammedi-Bilder bringen die Mode von Herat, kleine, runde, flache Kopfbedeckungen, in Bochara Turbane um hohe gerefte Mützen. Abdullah Khan Usbegh trägt 1572 melonenförmigen Turban mit Zipfel seitwärts.

Digitized by Google

Sternbilder aus der Anthologie von 741 1340. Mu'nis el Abrar li dagaig el Aschhar. Slg. H. Kevorkian.

Digitized by Google

diademartige Bandeaus oder bandartige Tücher. P. d. V. gibt folgende Beschreibung (I, p. 161): „La veste delle donne, essa ancora è semplicissima, non mancando pero le buone di portarne di drappi, e di seta, e d'oro, tessuti ad opere molto vaghe e molto gentili. E più stretta della Turchesca, et al parer mio, manca bella di forma. Si cingono esse ancora molto a basso, quasi sotto le natiche, che non ha disegno (vgl. Blatt Samml. Vever, les Arts avril 1903, p. 30). Il velo del capo, è simile a quello delle donne di Bagdad, e così e legato dinanzi; ma dietro, pende lungo fin in terra da tutte due le bande, e non da una sola come il Bagdadino; e l'usano di varii colori stravaganti. Il portamento del capo, non ci essendo altro, viene ad esser bassissimo; e gli ornamenti delle gioie son pur simili a quei di Bagdad; solo usano qui un vezzo di perle, che incambio di legarselo al collo come noi, se lo attaccano di quà e di là, alle bande della fronte, e pende lungo e sciolto quatro buone dita e forse un mezzo palmo sotto al viso, giocando innanzi e indietro secondo che si mnove la testa. Pendono ancora, di quà e di là, dall' alto del capo due grosse ciocche di capelli lunghi sciolti, che neri, come qui si amano e son per lo più, intorno ad un bel viso non fan male. Quando le donne escono fuori, si cuoprono la persona el viso con un lenzuolo bianco come in Soria." Vor letzterem bewahrt die Künstler der gute Geschmack, und der weiße die ganze weibliche Person einhüllende Schleier wird nur in allerjüngster Zeit dargestellt. Die armenischen Frauen tragen das Gesicht offen und nur das Kinn verschleiert.

Auch die Blumenmuster der Kleiderstoffe sind charakteristisch für die Abbaszeit. Es sind symmetrische Blumengruppen in Form von Buketts, hie und da unterbrochen durch den Tschi und Figuren von Tieren und Menschen, Persern, Georgiern und Franken (Figueroa, p. 315). Hier meldet sich bereits europäischer Einfluß. — Man trägt lange Hosen bis zum Fuß, auch die Frauen, mit spitzen, kleinen Pantoffeln (Figueroa, p. 111). Das Männergewand wird nach links übergeschlagen und mit Nadeln oder Bändern befestigt (Figueroa, p. 132). P. d. V. I, p. 242: „allacciata al petto (che al petto ancora alcune volte benchè al fianco per lo più allacciar si sogliano) con lacci ranciati."

Die Sitte hauptsächlich der dienenden Klasse, die langen Gewänder zu schürzen und die Endzipfel in den Gürtel zu stecken, die sich schon in den frühesten irano-mongolischen Miniaturen zeigt, tritt jetzt noch stärker hervor.

Die Zahl der Bediensteten an dem glänzenden Hofe der Schahe zu Täbriz, Kazwin und später Isfahan war ins Ungemessene gewachsen. Es ist die Zeit der Lustbarkeiten und großen Feste, der Tierkämpfe, darunter auch solche mit Stieren, und Illuminationen. Ein unermeßlicher Reichtum zeigt sich an den Gefäßen, Schüsseln, Bechern und Flaschen, die in Reihen geschichtet Wasserbassins umgeben, und dazu beitragen, nebst wilden Tieren, Elefanten und Pferden aller Rassen, den Prunk des königlichen Hauses zu erhöhen. „Tout autour de ce bassin étaient posés des flacons, gobelets, tasses et autres vases d'or massif, dont les uns étaint pleins de parfums, les autres d'eau rose, les autres de vin et quelques uns de toutes sortes de fleurs." Der Wert dieser edelsteinbesetzten Gefäße betrug zuweilen etwa 20 Millionen $, z. B. in Aschraf (P. d. V. I, p. 359—60). Den Kaffee, damals noch neu für Europa, trank man aus Porzellanschalen (Figueroa, p. 307). Diese Schaustellung von Gefäßen weist aber auch auf den altpersischen Nationalfehler hin, die Lust an der Trunkenheit. P. d. V. (I, p. 237) schildert den prächtigen Anblick der vielen Pagen, welche im Zug die Schüsseln mit beiden Armen in die Höhe halten, bedeckt mit einem Deckel, rund und hoch, „a guisa di una cupola". Und weiter erzählt er (I, p. 239): „Un paggio senza sottocoppa ne altro, che così usa il Re medesimo, porgeva in mano, a chi haveva da bere una tazzetta di oro, spasa senza manichi e senza piede poco capace e picola ma grieve e in

quella poi tenendola in mano il bevitore versava il vin puro che acqua non si usa da una gran caraffa pur di oro che haveva in mano, la qual caraffa è alta col collo molto lungo."

Die Sefawifürsten waren, wie alle Herrscher Irans, große Trinker, Behadurs, vor dem Herrn, mit denen es gefährlich war zu zechen oder den Trunk abzuschlagen. Der Tod drohte stets über dem Haupte des zitternden Zechgenossen je nach Laune des trunkenen Autokraten, der am nächsten Tage vielleicht schon im Katzenjammer reuig Buße tat und strenge Weinverbote erließ, die doch nicht lange gehalten wurden.

In der Tamaspzeit hat die rein persische Buchmalerei noch einmal ihre schönste Blüte erlebt. Man könnte hier von einer Renaissancezeit sprechen, während unter Abbas I. das Barock einsetzt; in Indien dagegen zu gleicher Zeit die Renaissance.

Die Malschulen von *Täbriz* und *Kazwin* sind äußerst fruchtbar. Zahllose Werke gehen von ihnen aus. Hier seien einige als Beispiele angeführt, wie der schöne Bostan von Sa'di, mit 5 Vollbildern, in der Wiener Hofbibl. Fl.-Cod. 537 (Abb. Schweiger-Lerchenfeld, Frauen d. Or., p. 485), ferner der Diwan des el Khudschendi, von Schreiber Abdur Rahim kopiert (Wien Fl.-Cod. 581), mit kleinen feinen für diese kunstvolle Zeit so typischen Quadratbildern, Figuren in verschiedensten Situationen, Tieren und Arabesken am Schlusse jedes Ghazels und zu beiden Seiten des letzten Verses, wie in gleichzeitigen Teppichen, z. B. der Legendenteppich von Mr. Maciet (Bode, Vorderasiat. Knüpfteppiche, Abb. 3). Ähnlich, aber in Kartuschen, Collect. Read (Migeon, Fig. 25). Ferner ein Emir Khosrau Dehlewi von 1536 n. Chr., Fl.-Cod. 559, Fl.-Cod. 590 ein Dschami, 593 von Yezd 982/1574 mit outriert langen Gestalten, gleichfalls charakteristisch für die spätere Tamaspzeit (Abb. Schweiger-Lerchenfeld, p. 493, p. 452, 453). Die Münchner Staatsbibl. besitzt, C. pers. 66, einen Diwan des Emir Hasan aus Dehli von Schiras, 941/1534, mit vier ganzseitigen Miniaturen, C. pers. 74 Hafisdiwan von 941/1534, mit drei ganzseitigen Miniaturen,[1]) die kgl. Bibl. zu Berlin, 903, einen Nizami vom gleichen Jahre mit 5 Miniaturen, geschrieben vom Kalligraphen Murschid von Schiras, sowie einen anderen Nizami, 723, mit 8 Bildern von, 956/1549, und ebenda die Sammlung Sarre 2 Handschriften, einen Mekhr u Muschtari (Sonne und Jupiter) von 977/1570 mit 8 Miniaturen (B. C. 138) und einen Nizami mit 20 Miniaturen von 967/1560 (B. C. 139, der Kat. gibt falsche Datenberechnung). Schließlich befindet sich in der Sammlung Zander ein Hafisdiwan von 950/1544 mit 6 Miniaturen, vom Kalligraphen Mohammed von Schiras, gen. Hamami (B. C. 127).

Sehr reich an Büchern dieser Periode ist Paris, z. B. suppl. pers. 333, ein Kazwini von 933/1527 (Revue d. B., juillet 1900, p. 305, XVI. siècle) und suppl. pers. 1428 von 1543, von dem Blochet, peintures Tafel 23, ein Blatt reproduziert (Revue d. B., Mars 1898, p. 149—51), ferner B. N. suppl. pers. 921 von 954/1547, sowie das British Mus. in London, Or. 1359 von 959/1552 mit 12 Miniaturen, Add. 16780 von 936/1529 mit 16 Miniaturen, ferner Or. 1216 von 965/1554, Add. 15531 von 942/1536 und vor allen der Sa'di 24 944 von 974/1566.

Reizend sind zu dieser Zeit die ornamentalen und zugleich doch beinahe naturalistischen Miniaturen mit pflanzlichen Motiven aus Kazwini, so V. G. von 1550 (Martin, Fig. 31) und Berlin Kgw.-Mus., früher W. S., vom 17. Jahrh. Und doch sind sie nur künstlerische Versuche geblieben im Vergleich mit den chinesischen beseelten Meisterwerken derselben Gattung, die jede Eigenart in allen Entwickelungsstadien voller botanischer Treue wiedergeben.

[1]) Übrigens zeigen C. pers. 10, Firdusi, zahlreiche (über 200) Miniaturen von zwei oder mehr Malern, nicht alle den Verfall der Kunst, sondern einige aus dem 16. Jahrh. sind sehr gut. Kat. d. Ausstlg. Staatsb. 1910. In Wien sind wir leider nur auf Schweiger-Lerchenfelds Reprodnktionen angewiesen, in den Frauen des Orients.

Digitized by Google

8. Werke während der Regierung von Abbas I. bis zur Neuzeit.

Hat in dieser Blütezeit die Miniaturmalerei einen großen Schritt der Vollendung entgegengetan, sowohl in der Zeichnung wie im Aufbau und der Raumverteilung, so muß gegen das Ende der Sefawi-Epoche hin, ja schon seit der Regierung des großen Schah, ein Rückschritt in der Maltechnik und Malerei festgestellt werden, gerade als die Malkunst anfing populär zu werden und sich auch der Monumentalmalerei zuwandte. Allerdings diesen Verfall Abbas, dem großen Schah, zuzuschreiben und ihn einen Parvenü zu nennen, das heißt diesen hervorragenden Herrscher gründlich verkennen. Dieser Parvenü (cfr. Martin, p. 67), der eine Stadt wie Isfahan in all ihrer beinahe antiken Schönheit und Großzügigkeit aus dem Nichts erschuf mit ihren Prachtstraßen, Gärten, Palästen und Gotteshäusern, der soll dies alles nur geschaffen haben, weil es seine Vorgänger auf dem Throne auch so gehalten hatten? Nein! Der besaß einen eigenen hochentwickelten Schönheitssinn und hatte Künstler um sich, die ihn verstanden und etwas leisten konnten. Freilich, wie überall zur politischen Blütezeit, trat auch hier ein Verfall der Kunst ein, beschleunigt durch den Einfluß Europas, der sich schon unter Tamasp bemerkbar macht. Daß aber recht Tüchtiges geschaffen wurde, das beweist der Hilali von F. R. M., der imstande ist, einen so überaus feinsinnigen und alles durchdringenden Kenner orientalischer Kunst wie Herrn Martin so zu täuschen, daß er die Miniaturen dieser Handschrift mit denen der großen Meister im Rothschild-Kodex vergleicht und sie in dieselbe Zeit verlegt wie diese. Freilich die Blütezeit der Malerei ist bald für immer vorüber. Die Zeit des Kopierens älterer Miniaturen ist da. Aber die Farben werden dünner und salopper aufgetragen, und ihre Zusammenstellung wird, zumal in den weniger sorgfältig ausgeführten Manuskripten, immer geschmackloser und unharmonischer. Konventionell und schematisch muten die meisten Miniaturen hinfort an. Das Erfindungsvermögen ist erloschen. Akademische Regeln werden ergeben und blindlings befolgt. Man lese sie nach im Menâkib (cfr. Huart, p. 6). Es tritt eine Massenproduktion ein, die dem ausführenden Künstler keine Zeit mehr läßt. Auf Bestellung werden Kopien der größeren Handschriften, vor allem des Firdusi und Nizami, angefertigt, womöglich durch Pausen, getreu den Originalen, mit kleinen eigenen Zutaten, wie z. B. dem Porträt des großen Herrschers. Dazu wird nicht mehr allein aus Lust und Liebe geschaffen, sondern bei dem steigenden Luxus aus Erwerbssucht. Natürlich gibt es auch einige rühmliche Ausnahmen, z. B. Sa'di, Bostan von 1016/1607, von Imad el Husein, Samml. Read, London — das Schahnamé, Samml. Osthaus in Hagen, mit Miniaturen eines Meisters der Isfahaner Schule, M. C. 718, von 1014/1605 und München, M. C. 719, Firdusi des Kalligraphen Moh. Mumin (Samml. Graf Bray-Steinburg), ferner Nizami des Malers Schah Kasim von 1604—26, M. C. 717, Samml. W. S.

Die Berliner Bibliothek besitzt mehrere, allerdings nicht hervorragende Handschriften dieser Kategorie wie 389, mit 11 Miniaturen von 1012/1604, geschrieben von Mahmud Ibn Hadji Muhammed in Schiras, 572 von 1016/1607, Kopist Mir Mohammed el Munschi, 598 mit 73 Miniaturen — dieser ähnlich, Samml. Sarre, B. C. 141 —, schließlich Ms. or., fol. 359, ein Firdusi mit 40 Miniaturen.

In der Wiener Hofbibliothek, die leider unzugänglich, ist Fl.-Cod. 503 ein Firdusi von 1616/17 (Abb. 330 ff., Schweiger-Lerchenfeld, Frauen d. O.), ferner 521, ein Methnewie von 1680—82, von der Pariser Nationalbibliothek in erster Linie suppl. pers. 313 zu nennen, eine Prophetengeschichte, welche Blochet Ende des 16. Jahrh. ansetzt, mit Miniaturen des Malers Agha Riza (Blochet, peintures Taf. 30—32, Migeon, Fig. 31, 23). Ferner suppl. pers. 1029, ein Schah

Digitized by Google

Namé von 1016/1607, vom Kopisten Mollah Mir el Huseini [Blochet, peintures Taf. 38—43, peintures en Perse, p. 53, Taf. XVI, XVII, nach Martin, p. 115, nach Behzad (?)] und ein Nizami, suppl. pers. 1111, von 1060/1650.

Überaus reich ist das Vignier-Album aus der Sefi-Schahzeit ausgestattet (Martin, Pl. 261 und 262), wahrscheinlich mit Bildern des Riza Abbasi, auch die Randmalereien.

Es wird in dieser Zeit ein reger Austausch von Künstlern zwischen Indien und Persien stattgefunden haben. Und oft ist die Bestimmung schwierig, ob ein persischer Künstler in Indien oder ein indischer in Iran der Schöpfer der Miniaturen ist. Als Beispiel sei hier genannt ein Firdusi der Samml. Schulz (B. C. 181) von 1032/1622, geschrieben von Mohammed Sadik ibn Hafis Ibrahim, mit indischer Dekoration und persischer Stilart (jetzt Dresden, Hygiene-Museum). Ähnlich suppl. pers. 769, Bibl. Nat. Paris, für die Bibliothek des Schah Abbas II. verfaßt, mit Miniaturen des Malers Scha'fi el Abbasi (Blochet, peintures p. 24, Taf. 44).

Als indisch im Stil möchte ich auch suppl. pers. 1559, im Gegensatz zu Blochet, bezeichnen, mit Bildern von Dschelal ed din Baghnawi, wohl Baghwani, Brit. Mus. Or. 3714 und 4615, ebenfalls ein Inder (peintures Taf. 28, 29, p. 19). Die Behandlung des Baumschlages und des Bildabschlusses durch eine dichte Ballustrade, ferner das Wasser in Wellenbergen im Bassin (Taf. 53), wie der Gesichtsausdruck und die Art der langen Spirallocken, zulf, ist nicht persisch.

Die Künstler *Isfahans* werden es müde, die traditionellen Formeln der alten mongolisch-persischen Schule immer und immer zu wiederholen. Bei dieser bestellten Arbeit ist ihre Seele nicht mehr dabei. Dazu fehlt ihnen jetzt die Naivität. Das Leben um sie herum in der glänzenden Metropole am Zendéfluß, inmitten des fabelhaften Luxuses des Hofes und der Großen des Reiches, und das Porträt reizen sie mehr zur Wiedergabe als die überlieferten Gestalten der Dichtkunst, die vor ihnen schon ihre Meister gefunden haben, und die sie nicht mehr überbieten können.

Dazu kamen ihnen in dieser Periode der Gastlichkeit und fremden Vorliebe (P. d. V. I, p. 29) allerhand ausländische Kunstwerke zu Gesicht, indische, chinesische und japanische und zuletzt europäische Einzelbilder, die ihnen neue Anregung gaben. Vom Maler Scheich Muhammed hebt es an, der sie in Kazwin kopiert in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Aus dem Drange, sich von der Buchmalerei loszulösen und Bilder aus dem Leben zu schaffen, entwickelt sich die Kazwiner und Isfahaner Zeichenschule in schwarz-weiß, hier und da auch in Gold-Vorzeichnungen, seltner farbig ausgeführt mit einer armseligen Staffage von Blätter- und Pflanzengebilden in Gold, ohne jede Farbe, ohne jeden Hintergrund, den in der Behzadschule ein gewaltiger Baum gewöhnlich einnahm, oder die Linienkadenz eines knorrigen alten Stammes. Wie im chinesischen Tuschbild suchen sie Sparsamkeit im Detail und Beschränkung, allerdings ohne diese Vorbilder zu erreichen in ihrer Vollendung und Wirkung. Das Hauptgewicht legen sie auf die menschliche Form.

Wir haben zwei Gattungen von Zeichnungen, eine mit dem Pinsel, und eine andere für Skizzen mit der Feder. In der Keramikmalerei ist wahrscheinlich zur Vorzeichnung auch der Kohlestift benutzt worden. Man betrachte nur z. B. den Lautenspieler A. M. Taf. 100 (Kaiser Friedrich-Mus.). Die Linien der Augenbrauen brechen plötzlich ab, dann folgt die Nase in einem Zuge, die andere Braue wird mit dem Auge in einer Linie verbunden. Das sind keine Pinselstriche, wohl aber Züge mit dem Stift oder der Feder.

Schon waren in früherer Zeit Anfänge gemacht worden mit dem *Einzelbild*, wie wir sahen, aber die beschränkten sich meistens nur auf Porträts. Jetzt wird das Hauptgewicht

anch auf Genreszenen gelegt. Je weniger die Bnchmalerei des 17. Jahrhunderts leistet, desto wertvoller und von der größten Wichtigkeit für die Geschichte persischer Malerei sind diese Einzelblätter — keine Skizzen, obwohl sie wie solche wirken — scheinbar flüchtig hingeworfen, aber in langen Studien vorbereitet.[1])

Wir sind noch keineswegs so weit, bei den Bildnissen wie bei der Buchmalerei eine genaue Datierung festsetzen zu können und sie mit aller Bestimmtheit gewissen Schulen, nämlich denen von Herat und Bochara, Samarkand, ferner Täbriz, Kazwin oder Isfahan zuzusprechen. Am leichtesten noch der letzteren Schule. Und von den Künstlern sind uns nicht allzuviele ihrer Stilart nach bekannt. Man betrachte nur die herrlichen Zeichnungen der S. Marteau.[2])

Aber im großen und ganzen läßt sich der Unterschied zwischen den Einzelzeichnungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, etwa bis zum Schlusse der Tamaspzeit, und denen des 17. Jahrhunderts dahin präzisieren, daß in der alten Schule meistens noch der konventionelle mongolische Gesichtsausdruck, das glatte strähnige Haar und das stereotype ostasiatische Schönheitsideal, das breite Vollmondgesicht, beibehalten wird, etwa bis Aga Mirek, meistens auch die farbige Ausführung —, während in den modernen Skizzen der Impressionismus sich über jeden theoretischen Zwang hinwegsetzt, und der Künstler frei und ungebunden nach der Natur wirkliche Charakterstndien und lebensvolle Einzeltypen schafft, welche die Malkunst Irans weit über das ihr gewöhnlich zugewiesene niedrige Niveau eines kunstgewerblichen Zweiges emporheben.

Der neue Typ des 17. Jahrhunderts legt den Hanptwert auf den Gesichtsausdruck und sicher auch auf Porträtähnlichkeit, die bis dahin wenn nicht völlig, so doch ziemlich außer acht gelassen wurde. So haben wir des öfteren das Bildnis des großen Herrschers Abbas vor uns, genau wie es die Weltreisenden uns beschrieben haben. P. d. V., p. 275, der mehrere Maler bei der Arbeit im Schloß von Ferhabad sieht, sagt zwar von der Wandmalerei: „Der König war gemalt unter andrem inmitten von tanzenden und singenden Frauen: ma tanto si assomiglia il Re quella figura quanto mi assomiglio io al ... etc." T. I, p. 242 schildert Valle den König: „È piccolo di statura — in viso non magro ma gentile, delicato di vita e di membra; ma nerboruto e robusto — di aspetto, e più tosto bello che brutto almeno venerabile. Di colore è brunissimo nel volto. Le mani porta sempre tutte tinte molto scure con Alcanna; perchè in questi paesi nelle donne e negli huomini, si ha per gran galanteria. Ha naso aquilino: mostacci e cigli ancor tutti neri se pur non gli tinge. Il resto del volto e del mento tutto raso al usanza; e così ancora i mostacci, che son grandi pendenti a basso; è cosa curiosa, che qnesto l'hanno quasi per religione; dicendo che i mostacci dritti all'insù, come portiamo noi altri, mostrano superbia e in un certo modo voler combatter col cielo. Gli occhi, ha vivissimi, lustri ridenti e così in quelli come in tutto'l resto della persona si scorge il gran spirito che ha."

Freilich ganz aus der mongolischen Haut ist der Künstler selbst in dieser für asiatische Verhältnisse sozusagen aufgeklärten Abbaszeit nicht herausgekommen. Ein peinlicher Erdenrest chinesischer Malkunst haftet auch noch dem Künstler des 17. Jahrhunderts an, nämlich die Eigenart der toten Füße. Während die dargestellte Figur in lebhafter Kurvenbewegung sich befindet, bleibt sie an den Füßen wie durch Klötze gehalten. Diese Eigentümlichkeit erscheint anch auf Wandfresken, und diese meint wohl P. d. V. I, p. 40: „ma

[1]) Oft haben mehrere Meister denselben Vorwurf zu vervollkommnen gesucht.

[2]) Wie den köstlichen blasenden Hirten oder den überaus fein gezeichneten Falkenjäger und andere oder die Charakterköpfe des M. f. V., Berlin.

Digitized by Google

perchè non hanno l'uso come noi di dipingere le historie o favole che sappiamo; non sono altro tutte quelle figurine che donne e huomini o soli o accompagnati in modo lascivo: i quali con caraffe di vino e tazze che hanno in mano stanno bevendo e chi sono imbriaco chi già cade chi sta per imbriacarsi; e così diverse altre posture, che non rappresentano altro che Venere e Bacco insieme uniti. Tra questi, che son quasi tutti in habito del paese, ne hanno anche molti dipinti co'l cappello in testa; con che solo (senz' assomigliarsi del resto in altera cosa dell'habito) pensano di haver dipinto Franchi: per mostrar, come io credo, di non esser soli nelle pazzie dell' ubbriachezza. Queste figure benchè di colori assai fini son però tutte di malissimo garbo come fatte da ignoranti nel mestiere; il che mi fa sospettare che io perderò il mio pittore, se il Re vedrà e conosceva qualche opera delle sue."

Ist dies beabsichtige Stilart, um durch den Gegensatz zur gesteigerten Bewegung eine Wirkung hervorzubringen? Oder liegt hier nur eine sklavische Nachahmung und Bewunderung der chinesischen Figuren der Vasenmalerei vor, die gerade zur Zeit des großen Königs, der das chinesische Blau-Weiß-Porzellan besonders bevorzugte, in Mengen nach Persien gelangten?

Vielleicht waren es auch religiöse Skrupel, die sich hier wieder einmal der Talententfaltung aufstrebender, temperamentvoller Künstler entgegenstemmten, die den Figuren das Lebenswahre nehmen sollten, um den Vorwürfen fanatischer Priester entgegnen zu können: „Das sind gar keine lebenden Wesen, sondern Puppen". Wie man sich ja auch nach den Geschichtsquellen nicht scheute, in den Wandgemälden den Gesichtern die Augen auszustechen oder sie einäugig zu malen, aus der noch heute üblichen persischen Heuchelei und zur Beruhigung rechtgläubiger Seelen[1]).

Durch die Eroberungszüge von NADIR SCHAH[2]) (1736—47) nach Indien und die unermeßliche Beute von Kunstschätzen, hauptsächlich aus Delhi, kommen indische Motive und phantastische Gebilde in die persische Buchmalerei und ihre Ornamentik. Aber im großen und ganzen wird der weitere Einfluß nicht allzu stark gewesen sein. Indische Malkunst ist noch heutzutage in Iran gering bewertet.

Noch während der kurzen und milden Regierung des Zend KERIM KHAN, dem Wekil, wie er sich nennt, in Schiras (1750 etwa bis 79) wird nach alter Schablone fortgearbeitet, hauptsächlich im Einzelbild, bei dem man wieder auf die Farbe zurückgreift, dann in der Lackmalerei und der so beliebten Blumenmalerei, wie in Altchina im Verein mit Vögeln oder Schmetterlingen.[3]) In der S. W. S. eine Porträtzeichnung von Kerim Khan.

Unter den türkischen *Kadscharen* (1786 bis zur Gegenwart) macht der schönbärtige FATH ALI SCHAH Versuche mit Reformen, es wird gar auf persisch-mongolische Vorbilder in der Buchmalerei zurückgegriffen, zum Teil mit gutem Erfolg, z. B. suppl. pers. 1307, Rev. Bibl. juin 1900, p. 176, ferner 1114 von 1222/1807 und 1148 von 1238/1822 u. a. Aber das Erfindungsvermögen ist, von einigen guten Ausnahmen abgesehen, ebenso wie die künstlerische Gestaltungskraft zu sehr geschwächt, matt und krank, und auch die alte Technik läßt allmählich nach.

Der Ölmalerei wird immer mehr Raum gewährt, zumal unter Fath Ali Schah (1797 bis 1832), der sich mit seiner überzahlreichen Familie in allen Phasen von seinen Porträtkünstlern darstellen läßt (Ouseley III, p. 132, Plate 61, p. 544, 552; vgl. Ker Porter und Sir Waring). Aber trotz ihrer gerühmten unbestreitbaren Ähnlichkeit und ihres trefflichen Kolorits sind diese naiven Bilder in Nischenform oder in Rahmen, nach europäischer

[1]) Deshalb werden auch die Silberlöffel durchlöchert, da sie sonst verboten sind.

[2]) Sein authent. Porträt Paris Bibl. nat. or. 45[a]. Revue d. Bibl. juin, 1900. p. 166. Dagegen ind. Phantasiebild M. C. 1028 von Khir Khaw Mohammed Pinah, 1024 n. H. Der Münch. Katal. sagt unzulänglich bez. und datiert.

[3]) Im 18. Jahrh. tritt auch in Persien die chines. Einteilung von malerischen Motiven mehr zutage als früher, nämlich in Figuren, Vögel und Blumen.

Digitized by Google

Manier fast unerträglich in ihrer Gespreiztheit und Unbeholfenheit (Sarre, Abb. 113, p. 38, Denkm. d. Bauk.). Ölmalerei und Fresko sind nur gewerbliche Erzeugnisse in Iran wie in China geblieben.

Seit Einführung des Buchdruckes — schon 1641 in Isfahan einmal vergeblich versucht (Tavernier V, p. 264) — durch den Europa besonders zugetanen Thronfolger Abbas Mirza, den Sohn Fath Ali Schahs, 1831, liegt die Miniaturmalerei Persiens im Absterben, nur die Kalligraphie erhält sich noch, wer weiß auf wie lange! Schlechte Lithographien, meistens in Bombay verfertigt, ersetzen die Handmalerei und verderben den Geschmack und das Verständnis für die Zeichnung völlig.

Nasr ed din Schah (1848—90), selbst Maler, war der letzte persische Herrscher, der noch einmal versuchte, die Künstler zu ermutigen. Hier und da bewiesen sie auch, daß die Leuchtkraft ihrer Farben dieselbe war, sie kannten auch noch ziemlich die Methode der alten Technik, doch es fehlte ihnen die frühere naive Gestaltungskraft, und die großen Meister waren mit ihren Werken so gut wie vergessen. Es ist das letzte Aufflackern vor dem Ende, z. B. B. N. suppl. pers. 1363 von 1277/1861 (Revue d. Bibl., juillet 1900, p. 183; cfr. classement d. Mss. par ordre chronol., p. 305).

Dazu war der fremde Einfluß zu groß, als daß man ihnen Gleichartiges an die Seite zu stellen wagte, wie es den Künstlern dereinst mit den chinesischen Meistern gegangen war.

Aber wurde der persischen Malerei damals Chinas Malkunst zum Sporn und zum Segen, so zerstörte die Pinselkunst Europas die letzte Eigenart der Künstler des schwer heimgesuchten Landes oder ließ keine selbständigen Regungen mehr aufkommen. Bei der zunehmenden Verarmung und dem politischen Verfall des iranischen Reiches fehlten bald auch die Mäcene und die Erwerbsmöglichkeit.

Nur die *Lackmalerei* fristet noch ihr kärgliches Leben. Ein Dasein, das durch die wundervoll leuchtenden Farben und die Güte des Firniß auch in Europa seit dem 18. und 19. Jahrhundert sehr beliebt ist und noch der Mühe lohnt, aber dann nur wirklich künstlerisch zu wirken imstande ist, wenn gute Meister europäische Bilder des 17. oder 18. Jahrhunderts nachempfinden.

Zur Timurzeit war die Lackmalerei nach Persien gekommen, zuerst zum Schmucke der Decken und Stalaktiten in Blau und Gold. Die Mode kam von Kaschgar nach Samarkand (cfr. Sarre, Denkmäler, p. 146, und Les mosquées de Samarcande Fasc. I, Gour Emir, St. Petersb. 1905, p. V). Meister Behzad, wie die ersten Künstler der Sefawiden haben sich ihrer mit großem Erfolg bedient (vgl. A. M. Taf. 30, Samml. W. S., Kgw.-M. Düsseldorf, u. a.).[1])

Das künstlerische Niveau der Lackmalerei wieder zu heben, das ließe sich freilich nur ermöglichen, sobald die iranischen Verhältnisse wieder ein besseres Ansehen gewonnen haben werden.

Zu der *Heiligen-Malerei*, von der die islamische Malerei einst ausgegangen ist zur Abbasidenzeit, kehrt sie im modernen Persien zurück. Christliche Vorbilder sind es, die die persischen Maler nachzuschaffen versuchen. So z. B. die Jungfrau Maria, die ihnen vertraut schon seit dem 13. Jahrhundert. Sie tritt an die Stelle der Jungfrau Alangoa der Türken und Mongolen, die den Sohn empfängt ohne Vater.

Es ist der Anfang vom Ende. Der Geist Chinas lebt nicht mehr in ihnen, und der von Europa ertötet, was sie noch an Kunst besaßen.

---

[1]) Ferner S. Migeon, Marteau, W. S. mit Figuren, Marteau mit Tieren, 16. Jahrh.

Digitized by Google

Kapitel X.

Die Ornamentik.

Vielgestaltig und reich ist die Ornamentik islamischer Buchkunst. An Formenkombinationen und unerschöpflichem Wechsel von Figuren bleibt sie, im Vergleich mit der Fülle ornamentaler Muster in der Architektur und der Textilkunst, keineswegs zurück. Nur tritt ein gewisser Mangel an Abwechslung bei den Bortenbändern und Saumleisten hervor, die mit ihrer etwas stereotypen Form einen äußerst konservativen Charakter zeigen bis in das 17. Jahrhundert hinein, ähnlich wie in der Fliesenmalerei und Mosaik.

Der persische Miniator hat eben stets lediglich seine Aufgabe darin gesehen, Felder zu füllen und Flächen zu schmücken. Niemals hat er den Versuch gemacht, plastische Ornamente mit ihrem für die Gesamtwirkung eine so überaus wichtige Rolle einnehmenden Spiel von Licht und Schatten nachzuahmen. Das Zinnenornament, eine Reihe reziproker Standpalmetten, in der Architektur und Textilkunst so beliebt, tritt in dem malerischen Buchschmuck nur selten und dann unplastisch gehalten auf, buntfarbig, z. B. in der Kalifengeschichte, S. Kevorkian und Schahnamé (13. bis 14. Jahrhundert) Leipzig, auch noch 1396 im Bagdader Mss. (Martin, Pl. 49).

Dies liegt an erster Stelle hauptsächlich an dem Unvermögen des iranischen Malkünstlers, körperlich zu sehen und zu gestalten, dann aber an dem feinen, ihm sozusagen angeborenen Gefühl für Asthetik, welches ihn das Ornament als ein Beiwerk ansehen läßt, das in Beziehung zum Gedanken und zur Bestimmung des verzierten Gegenstandes stehen, sich dem Stil anpassen soll, dem Zweck, der Art der Benutzung desselben aber nicht zuwiderlaufen darf. Ersatz findet der Buchmaler in vorspringenden und zurücktretenden Farben, wodurch er imstande ist, reliefartige Wirkungen zu erzielen, am stärksten durch die verschiedenen Arten des Blau.

Im figürlichen Bilde sucht der Maler Irans wohl durch konventionelle Schatten und geeignete, einfache Hilfsmittel allenfalls plastische Formen vorzutäuschen, in der Ornamentik wahrt er stets den körperlosen Flächencharakter; das zeigt sich in der Unter- und Überführung der verschlungenen Bänder und sich kreuzenden Stäbe. Sein Fehler wird ihm zur Tugend.

Auch vor Überladung der Motive, wenigstens in der klassischen Zeit vom 14. bis 17. Jahrhundert, hütet sich der Miniator Irans im Gegensatz zu dem der Türkei oder Indiens. Was man vielleicht der Teppichweberei allenfalls verzeihen kann, allzu große Farbenhäufung, Mangel an Klarheit und Einfachheit der Muster, das würde in der Miniaturkunst zweck- und stillos sein.

Es gilt, dem Buche einen Schmuck zu geben, der bald feierlich ernst, bald festlich berauschend stimmen soll, dem religiösen oder profanen, poetischen oder prosaischen Charakter der Handschrift gemäß. Das Ornament soll erheben und erfreuen, aber nicht zerstreuen, nicht ablenken, sondern hinüberleiten zu dem unergründlichen, geheimnisvollen

Gartenszene aus Gul Mul.
Frühe Timuridenschule, 15. Jahrhundert. Slg. H. Kevorkian.

Heratschule. 15. Jahrhundert. Slg. Freiherr von Eperjezy.

Beter im Walde aus Gul Mul.
15. Jahrhundert. Slg. H. Kevorkian.

Digitized by Google

Gedankenschatz, den das Buch in sich birgt. Dazu dient dem Künstler der von den Arabern ersonnene, unendliche Rapport seiner Linienkombinationen, die den Titel des Manuskriptes mystisch umspinnen ohne Richtung, horizontal und vertikal, zur gleichmäßigen harmonischen Gesamtwirkung.

Ist der alte klassische mittelalterliche Stil persischer Ornamentik von hieratisch herber Strenge und Starrheit — mit dem Koranschmuck fängt die Buchmalerei an —, so wird der neu-persische mit der zunehmenden Freiheit der Sitten und schließlich Sittenlosigkeit in Iran immer gefälliger, runder und eleganter, dann weltfreudiger, heiterer und prunkender, aber auch demgemäß seichter, spielerischer und verworrener.

Die Motive dieser persischen Illuminierungskunst sind anfangs — sie lassen sich bis ziemlich zum 13. Jahrhundert zurückverfolgen — hauptsächlich geometrischer Natur. Der Linearstil herrscht vor, die arabische Polygonie mit ihren komplizierten Stern-, Strahlen- und Netzgebilden, und Band-, Ketten-, Strich- und Flechtmuster in eckig gebrochener Linienführung, nach antiken Formen und Motiven von Mosaiken oder Marmorskulpturen. Sie umschließen gewöhnlich die ersten und letzten Seiten des Textes oder füllen völlig Anfang und Schlußseiten für sich allein.

Hieran schließt sich die geometrisch vegetabilische Formung, zuerst groß, schwerfällig und plump, wie aus Holz oder Stein gemeißelt. Orientalische, spät-antike und früh-sarazenische Ornamente haben als Vorbilder gedient und geben die Bestandteile ab. Bald sind die pflanzlichen Gebilde von den Linear-Ornamenten streng gesondert und getrennt, bald sind beide vereint.[1]) Langsam nur geht die schwierige Rückbildung ornamentaler Abstraktion zu lebendiger Naturdarstellung vor sich.

Endlich trägt eine naturalistische Gestaltung den Sieg davon, ohne die Geometrisierung der alt überlieferten Formenwelt jemals völlig auszuschalten oder zu verdrängen. Zu den vegetabilischen Elementen gesellen sich animalische, Tier und Mensch in steter Stilisierung, zuerst inmitten geometrischer Figuren, sodann in freier asymmetrischer Komposition in den Randleisten oder auch über ganze Seiten. Seltener werden Motive für die Ornamentik Kunstprodukten entlehnt, wie in der mittelalterlichen europäischen Klein-Malerei, wo die Bordüren mit plastisch abschattierten Schmuckstücken, Perlen, Gemmen und Edelsteinen geputzt sind. Auch die Zierseiten der Korane schmücken zwar bisweilen edelsteinbesetzte Bänder, aber sie sind kaum als solche erkenntlich, so unplastisch sind sie gehalten.

Einen der wichtigsten Faktoren für die islamische Buchmalerei bildet der epigraphische Dekor. Mit Recht ist die vornehmste der Künste, die Kalligraphie, als eine aus dem Pinsel fließende Ornamentik bezeichnet worden, die für die pflanzlichen und linearen Ziergebilde ein belebendes Moment abgibt.

Anfang des 14. Säculums noch stehen die Buchstaben wuchtig, streng, gerade und eckig, imposant und groß, in stolzer hieratischer Form, dann werden sie allmählich immer abgerundeter, biegsamer und schlanker, sozusagen voller Rhythmus und Leben, graziöser und zum Schluß verschnörkelt und bizarr.

Die Kunst der islamischen Illuminatio erscheint auf den ersten flüchtigen Blick zeitlos, von gleichmäßigem Charakter, aber wenn es auch äußerst schwer ist, neben einer stilkritischen Analyse eine feststehende chronologische Ordnung der ornamentalen Motive und Ausdrucksformen aufzustellen, an der Hand der erhaltenen Urkunden läßt sich doch

[1]) In der Keramik des 12.—13. Jahrh. (z. B. A. M. Taf. 106) herrschen antike figürliche Motive vor, Greifen, Sphinxe usw. im Kreisgeflecht ornamentaler Blumenranken mit Palmettenborten und syrischem Schuppenmuster; im 13.—14. Jahrh. dagegen ostasiatische Motive, Blattwerk mit Vögeln und großen Kelchblumen, z. B. A. M. Taf. 107.

folgender Werdegang mit all seinen großen und kleinen Unterschieden, Merkmalen und Kennzeichen der verschiedenen Zeit- und Kunstepochen erkennen.

Es sind die alten typischen Zeichen sarazenischer Ornamentsprache, gemeinhin als Arabesken[1]) bezeichnet, Pflanzen oder Blattranken, eine verfeinerte Form des Akanthus-Blattwerkes und der antiken Palmette[2]) in vielfacher Windung und Schlingung mit stilisiertem Laub, mit zwei und drei Blättern, Kelch- und Flügelpalmetten[3]) und Rosetten, die im sogenannten *Bagdad-Stil*, wie er sich auf den Kunstschulen von Bagdad, wahrscheinlich auch Samarkand, vom 11. etwa bis 13. Jahrhundert ausgebildet hatte, zutage treten.

Diese geometrisierten Natur-Formen vormongolischer Zeit haben in den ersten Jahren der Regierung der Ilchane in Iran, von Hulagu, 1258, an, neben den vielgestaltigen Plan-Figuren, dem Stern- und Strahlen-Muster, bis in den Beginn des 14. Jahrhunderts hinein den Hauptschmuck miniierter Bücher gebildet.

Wir müssen freilich in der zweiten Hälfte dieses für das ganze gewaltige Reich des Islam mit seinen Mongolenstürmen so verderblichen Jahrhunderts die Ornamentik der gleichzeitigen persischen Fliesen-Keramik und die architektonischen Schöpfungen mit zu Hilfe nehmen, weil Manuskripte mit ornamentalen Miniaturen dieser Zeit so gut wie nicht mehr erhalten sind. London, Br. Mus. Add. 5965 von 1229 und 1626, Rieu p. 746, von Khorasan oder Kharezm, sind miniiert, mir aber nicht bekannt. In Konia dauert der unnaturalistische Charakter der Rankenführung nach Deri bis ca. 1270.

Da zeigt sich zuerst noch schüchtern, dann immer häufiger und kräftiger der Pflanzen-Dekor naturalistischer Auffassung inmitten von geometrischen Mustern und linearen Arabesken. Schon die primitive figürliche Handschrift- und Fliesen-Malerei hatte vegetabilische mit geometrischer Form vereint. An den langen leicht gebogenen Stauden mit lappigen Blättern sitzen unnaturalistische granatapfelförmige Blüten, verkümmerte Kelchpalmetten mit drei kleinen Kreisen als Füllung.

In den uigurisch-manichäischen Buch-Fragmenten von 600—900 n. Chr. sind die vegetabilen Elemente bereits völlig ausgebildet. Da gibt es Schriftzüge in Blumen und Blumen-Ornamenten als Abschlüsse. Unter diesen sticht die Chrysantheme hervor. Auch alle Arten von kalligraphischem Schmuck und Illuminatio sind bereits zu finden, wie die Einteilung des Textes in vertikale Kolumnen und Grenzlinien, oft mit farbiger Ausschmückung in Titeln in Gold- und Deckfarben, und schließlich die Punktation mit mennigroten ovalen Kreisen, wie in den Koran-Büchern. Auch der kunstvolle ornamentale Bucheinband in Leder ist vorhanden.

Aus dem China der Tangzeit schon entlehnt, haben die Mongolen den pflanzlichen naturalistischen Dekor neu übermittelt, und somit bedeutet die Eroberung Irans durch Dschenghis Khan und seine Horden auch für das islamische Kunstgebiet eine gewaltige Umwälzung, in diesem Falle eine fruchtbare Bereicherung.

In die erstarrte Arabesken-Ornamentik, welche zwar die Variation zum Prinzip erhoben

---

[1]) In den Koranen des 8.—9. Jahrh. trat im Flecht- oder Gittermuster die Arabeske weniger hervor, z. B. in einem Fragment F. R. M. in Gold und Braun, M. C. 569. Bode bezeichnet übrigens bei Teppichen nur das partisanenförmige Blatt als Arabeske, s. Vorderasiat. Knüpfteppiche, p. 134.

[2]) Z. B. in Kufi, Mss. vom 1.—2. Jahrh. n. H. (Moritz, Arab. Palaeogr. Pl. 16). Sie bleibt unverändert nur in Ägypten, z. B. im Ms. von Sultan Hasan (1347—51), dort erscheint die Palmette wie im 1. Jahrh. n. H. (Moritz Pl. 50), dagegen Pl. 56 n. 76, in den Koranblättern von 748—52 n. H. und des Sultan Scha'aban von 770/1369 und Sultan Farradsch von 814/1411, ist sie in chinesischer Art umgewandelt.

[3]) Die wie ein Vogel gestaltet ist, welcher die Flügel ausbreitet (unser Spitzahorn). — Sie ist nicht die Form der sasanidischen Krone überhaupt, sondern nur eine besondere Kronen- und Helmzier, die den Arabern als typische Zier des Kisra erschien. Islam, 2. Heft 1910, p. 141, Herzfeld „Genesis d. isl. Kunst, das Mschattaproblem".

Digitized by Google

hatte — durch die Isolierung von Motiven des unendlichen Rapports und ihre Varianten und durch die Entmaterialisierung der Elemente wurden die Einzelelemente zum neuen abstrakten Ornament — welche Variationsmethode aber alle Formeln erschöpft zu haben schien, und sich selbst nur mechanisch wiederholen konnte, also am Ende ihres Erfindungsvermögens angelangt war, dringt neues frisches Leben mit im freien Spiel der Phantasie erschaffenen und der Natur genäherten graziösen Gebilden.

Die geometrische Grundform wird immer mehr verwischt. Die leeren, anfangs eckig, dann schwungvoller und elastischer geführten Rankenvoluten der Arabesken werden zu natürlichen Stengeln, die Kolben und tropfenförmigen Endungen zu Knospen, Blüten und Früchten, die sich immer zahlreicher angliedern. Der geometrische glatte Kontur der Zwei- und Dreiblätter wird in gezackte lange naturblattähnliche Gewächse umgestaltet.

Die *Kelchpalmette*,[1]) der Grundform nach eine Weiterentwicklung der antiken Palmette, wird nach chinesisch-turkestanischer Art[2]) der Sung- und Jüandynastie zu einer von 6 Blättern umkränzten, erst schwerfälligen, rein ornamentalen, dann leicht gefiederten, schlanken Blume (s. Fig. 1 u. 2). Sie bildet in allen Stadien und Größen, von allen Seiten gesehen, im Durchschnitt, von oben, als Knospe, in voller Blüte, mit wechselnder Blätterzahl und mit leerem oder gefülltem Kelch das Leitmotiv in allen kunstgewerblichen Erzeugnissen persischer Kunst.

Fig. 1.

Fig. 2.

Nach Bode[3]) bildete sich diese volle blätterreiche Blume, die einer stilisierten Rose gleicht, aus der Wasserrose oder der Lotosblume. Auch wird ihre Entwicklung aus den Formen der Schmetterlingsblütler, einer Gattung der Leguminosen, abgeleitet (Archiv für Buchbinderei, V. Jahrg. Heft 1, April 1905, über pers. türk. arab. Mss. und deren Einbände). Jedenfalls wird dieses Produkt persisch-ostasiatischer Künstler-Phantasie so wechselvoll in den verschiedenen Epochen umgestaltet, daß es bald wie eine Rose, eine Päonie, Lilie, Lotos oder wie eine Granatapfelblume erscheint.

Am Anfang des 14. Jahrhunderts sehen wir in einem für das Grabmal in Sultanié des Ilchanen Mohammed Khodabendé in Bagdad 1306 geschriebenen Prachtkoran den alten traditionellen Stil vereint mit dem neuen (Leipziger u. Dresdener Stadtbibl., vgl. M. v. Berchem arab. Inschriften, A. M. 1910, p. 13).[4]) Da finden sich alle charakteristischen Merkmale des Bagdadstiles. Die mathematischen, durch eckig geführte Stäbe miteinander verbundenen Vieleck- oder Gittermuster, wohl den Muschrabije, Holzarbeiten, entlehnt, sind mit reichem Arabeskenwerk, Voll- und Halbpalmetten gefüllt. Die Verschlingung der von der Antike entlehnten Flechtbänder ist durch schwarze Punkte markiert, um die einzelnen Glieder besser hervorzuheben. Die Tumarschrift steht in Volutenranken auf wolkenartigem Grund. Daneben machen sich allerhand Konzessionen an den mongolisch-chinesischen Geschmack bemerkbar. In den länglich ovalen, zehneckigen Längsfeldern um das Mittelstück, die von achteckigen, mit Arabesken gezierten Sternfiguren unterbrochen

[1]) Eine besonders interessante spätsassanidische Form findet sich in den Koranblättern der Samml. v. Lanna, Kaiser Friedr.-Mus., siehe Sarre, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsamml. p. 64. Abb. 37 u. 38.

[2]) Vgl. A. M. Taf. 8, Yildizalbum, früheste mongol. Miniaturen.

[3]) Vorderasiat. Knüpfteppiche, p. 134. Bei Teppichen als Palmette, bei Stoffen als Granatapfel bez. Mit d. Pinienapfel im Stern erscheint sie auf der Holzschnitzerei der Muristan von Kalaun in Kairo, 13. Jahrh., Migeon Fig. 87. Derart auf einem Seidenstoff in Nancy, 11. Jahrh., Migeon Fig. 336.

[4]) Cat. librorum Mss. in bibl. civit. Lipsiensis p. 352 f. A. M. Taf. 9, 10. Vgl. M. C. 597, Samml. Martin, 14. Jahrhundert, Ägypten.

werden, haben die zierlichen, später, zumal in der Timurzeit, so beliebten Rankenspiralen, mit Zwei- und Dreiblättern und beerenartigen Früchten, das Bestreben, sich von den strengen Formeln der Vorbilder loszulösen, wie auch in Ägypten, im Koran von 1368 und in der Hasanmoschee (Moritz, A. P. Taf. 52 u. 60). Die Spiralen werden zu zarten, den natürlichen genäherten Stengeln der sechsblättrigen, mit eiförmigem Herzstück versehenen und mit einer Beere gekrönten Kelchblume, die hier noch im organischen Verhältnisse zu ihrer Umgebung steht. In derselben Form Lüsterfliese von 1306 (Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1904, Heft 1). Später überragt sie wie eine Königin, und es treten dann Sternblumen und Knospen als Trabanten hinzu.

Die Palmettenranken dieser Koranblätter, die sich durch besonders auffallende Verknotungen und Einrollungen auszeichnen, haben somit mehr das Aussehen von natürlichen als geometrischen Gebilden. Vor allem fällt eine große, in ihrer Gestalt wechselnde, traubenförmige Palmettenblüte auf, mit einem eingerollten Blatt an langem Stiele an der Spitze. In den vormongolischen illuminierten Handschriften, z. B. den Makamen des Hariri und dem pharmakologischen Traktat des Dioscorides (Paris, Bibl. nat. u. Samml. Martin) ferner in Seiten eines Korans der Mamelukenzeit in Ägypten (Martin, Pl. 237) trat dieser vegetabilische Körper noch in geometrisierter Form der syrischen Traube oder Weinlaubarabeske, inmitten von Rankenvoluten, in die Erscheinung auf den Stoffen der Gewänder und Kissen (s. Fig. 3). Auch in der seldschukischen Kunst findet er sich dergestalt vor.[1])

Fig. 3.

Fig. 4.

In den Lüster-Fliesen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hat sich die Traube der islamisch-syrischen Weinlaubornamentik bereits zur traubenförmigen naturalisierten Blume verwandelt, so auf einer Kachel einer Gebetsnische von 1262 n. Chr. im Kunstgew.-Mus. Berlin und einer Lüsterfliese von Veramin 1307 n. Chr. (Sarre, Denkm. Abb. 77), wahrscheinlich aus der dortigen Imamzadé Jahja.[2]) Hier im Koran von Sultanié findet sie sich schließlich wieder mehr stilisiert als eine gefiederte Palmettenblüte, aus der Grundform der Flügelpalmette hervorgegangen, die in diesen miniierten Blättern gekrönt von einem Dreiblatt sehr häufig auftritt (s. Fig. 6). Dergestalt auch an dem ornamentalen Baum des Elefantenstoffes aus dem Grabe Karls des Großen in Aachen. Die Parallele dazu bietet die gleichzeitige Architektur, z. B. das Fragment einer Gebetsnische von 1300 n. Chr. im Besitze von Dr. Gans, Frankfurt a. M., A. M. Taf. 109. Schlanker und wieder rückwärtsschreitend völlig geometrisiert gibt sie sich in der Architektur der Grabmoschee des Beiram Kuli Khan zu Fatherabad von Bochara, 1400 (Kunst und Kunsthandw., Wien 1912 Heft 8/9, Abb. 51, Pilasterdekorat., Mus. f. Kunst u. Gew. Hamburg).

Fig. 5.

Fig. 6.

Man geht wohl, angesichts der geradezu vollendeten Ausstattung dieses Leipziger Sultanié-Manuskripts, in der Annahme nicht fehl, daß Bagdad, die alte Kalifenstadt und Mitte des islamischen Weltreiches, die erste Stelle für dessen Buchkunst bis in das 14. Jahrhunderts hinein eingenommen habe, Ägypten also zu der Zeit völlig von der Zentrale abhängig gemacht war. Dafür spricht auch, daß der Mamelukensultan el Nasir 1326 n. Chr. einen für den Mongolenherrscher Oldschaidu Khan zur selben Zeit geschriebenen Prachtkoran

[1]) M. C. 584. Vgl. Martin, Teppichw; Migeon, Fig. 66 (s. Fig. 4).
[2]) Migeon, Fig. 216, reprod. jedenfalls eine andere Hälfte derselben Fliesenserie. Kollekt. Hornberg (s. Fig. 5).

in 32 Teilen erwirbt, jetzt Khed. Bibl. Kairo (Martin, painting, Fig. 44), mit einer Rosette im Mittelstück des dreigeteilten Feldes, das Kreisarabesken schmücken. Es finden sich zahlreiche Übereinstimmungen in der Art des dekorativen Schmuckes beider Länder. Zum Vergleich seien die Titel und Schlußseiten eines Korans aus Kairo herangezogen, der zweifellos seinem ganzen Stil nach dem 14. Jahrhundert noch angehört, Samml. Prof. Moritz, A. M. Taf. 13 — Martin nennt das Zierblatt ein typisches Beispiel für den Stil der Mameluken-Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts — sowie der Koran des Sultan Scha'ahan, Kairo, von 1362 n. Chr. (Migeon, Fig. 7). Eigentümlich ist beiden Mss. ein mandelförmiges Kernmotiv oder das der Granatapfelfrucht ohne Dreiblatt, wie es sich auch häufig in der Architektur von Turkestan vorfindet. Es sind dieselben Saum- und Bortenstreifen, geflochtenen Bänder oder Kettenstäbe mit aneinandergereihten kleinen Quadraten, die auf die primitivste Weise durch strichartige Punkte angedeutet werden, ein Muster wie etwa an den Stolen der Bischöfe in mittelalterlichen europäischen Bildhandschriften (cfr. Gesch. d. Kunstgew. Bd. II, Fig. 568). Auch in der japanischen Kunst findet sich dies Ornament und zwar sehr früh schon, z. B. auf einem Stoffe des 7. Jahrhunderts. Zum Vorbild hat wahrscheinlich das syrisch-ägyptische Perlen- und Knopfreihenband gedient.

Der Bagdader Koran weist allerdings kleine Abweichungen und größere Feinheiten auf. So wird das innere Flechtband sorgfältiger durchgeführt, weil das Auge des Beschauers mehr darauf konzentriert wird. In dem inneren Saumband wird das eben erwähnte Muster verändert durch Weiterführung des Striches, inmitten kleiner länglicher Sechsecke. Auch die Architektur kennt dies Ornament, z. B. auf Reliefliesen von Bochara von 1400 (Sarre, Taf. III, Mus. in Hamburg).

Die Randbordüren und Medaillons mit ihrem unendlichen Rapport von sich im Kreise durchschlingenden Palmettenranken in dichtem, etwas schwer übersichtlichem Gewirr, haben in beiden eben erwähnten Koranblättern viele gemeinsame Anklänge. In beiden Ländern wird ferner der Fond der Mittelstücke durch Streuornamente belebt, wie dies schon im alten Bagdadstile geschah, mit weißen Flecken, um die Grundfarbe herabzutönen. So auch in den Miniaturen eines Schahnamé vom Anfang des 14. Jahrhunderts (Leipzig), auf blauem Grund. Vielleicht sind es die buddhistischen, glückverheißenden Dreikugeln, das chinesische Tschintamani, dem wir so oft auch sonst in der persischen Kunst begegnen. — Nach Karabacek soll es die Augen des Stieres, als Ausdruck der Kraft und Klugheit, bedeuten. — Wahrscheinlich jedoch stellen sie winzige Dreiblätter vor, deren Wiedergabe in den Handschriften zu mühsam war. Auf größeren Lüsterfliesen des 13. Jahrhunderts sind sie ausgeführt, z. B. auf Lüsterfliesen von Dr. Gans (Kunst und Kunsthandw., Wien, Abb. 49, ferner auf den Löwenleibern des Lüstertellers Samml. Peytel, Paris, A. M. Taf. 96).

Und doch besteht ein großer, offensichtlicher Unterschied in der Auffassung der Miniaturen beider Länder. Der persische Kalligraph und Maler ist zweifellos ein größerer Künstler als der arabische. Seine Einteilung der Fläche, nämlich die Dreiteilung des Mittelfeldes und das fein abgewogene Verhältnis der einzelnen Teile zueinander ist weit übersichtlicher und harmonischer, gerade wie in den etwas früheren Holzschnitzarbeiten, die viel einheitliche Züge mit der Miniaturmalerei haben (vgl. z. B. Sarre, Seldschuk. Kunst, Taf. XVI, von 1275, Mus. Konia und Abb. 32 von 1300 etwa). Belebt werden die Felder ober- und unterhalb des Mittelrechtecks durch Schriftzüge, nicht mehr von gerader strenger, sondern von gefällig abgerundeter Formung, innerhalb von Rankenvoluten. Die Lettern heben sich auch ab von einem Wolkengrund, wie in der lüstrierten keramischen Malerei die Figuren (cfr. Reiterfragment, Leipzig). Diese Wolkenballen, aus denen Schrift oder Bild hervor-

Digitized by Google

treten, sind schon in den ältesten indisch-buddhistischen Malereien zu finden, wie in den Fresken der Adschantahöhlen[1]).

Fast aus derselben Zeit und Schule, von 1310 n. Chr., stammt in der Bibl. Nat. Paris eine Anfangsseite des Dschami el tawarikh des Künstlers el Abd el Saif Mohammed bin-i Mahmud el Bagdadi, wie die Künstlersignatur in der Randrosette besagt (Martin, painting, Pl. 238). Das geometrische Muster seines Mittelfeldes — die beiden schmalen Felder oben und unten sind unausgefüllt geblieben — findet sich fast gleich, nur eleganter und vollendeter, ohne Dreiteilung des Blattes, in einem Mss. für Schah Rukh, Herat 1434, wieder (Martin, Pl. 242). Aus der Bagdader Schule mögen auch die miniierten Seiten einer vom Kalligraphen Mohammed ibn Ali esch Schami geschriebenen religiösen Abhandlung vom Jahre 788/1387 stammen (M. C. 596, Samml. F. S.).

Wohl die früheste Art von Saumbändern in der persischen Buchornamentik ist in dem Galenus-Ms. in Wien zu finden mit rhombenförmigen, mit Arabesken gefüllten Sechseckfiguren oder ineinandergeschobenen oder mosaikartig zusammengesetzten Körpern, dem T-Muster ähnlich. Sodann ist es eine Kettenbordüre mit schildartig übereinandergelegten Gliedern oder Schuppen. Sie umschließt ein in der Zeichnung ziemlich rohes und ungeschicktes Zierblatt eines Korans, das Martin sehr früh, 1100 n. Chr. etwa, ansetzt, und ferner einen Teppich mit Arabesken im Fond auf einer figürlichen Miniatur des Yildiz-Albums (A. M. Taf. 7 und 8) aus früh-mongolischer Zeit, der ich auch das Zierblatt des Korans zuweisen möchte. Dies Koranblatt stellt vielleicht einen der ersten Versuche dar. Das Zurückgreifen auf die ältesten Motive spricht dafür; neben dem Hervortreten des Vegetabilischen in beinahe naturalistischer Form, wie das Kleeblatt in der Randbordüre, die Wickenblüten im Mittelfeld, muß die Schwerfälligkeit seiner Form auffallen. Dieselbe Schuppen-Glieder-Bordüre schmückt die Pferdeschabracke des Reiters auf dem lüstrierten Scherben im Leipziger Museum (s. p. 24).

In den an Saumbandmustern äußerst reichen Bildern der Bagdader Handschrift von 1396 (Br. Mus. Add. 18113, Teppichw. Martin, p. 72) kommen der antike Eierstab und Wellenranken mit Rosettenblumen vor.

Die streng ornamentale Gestaltung arabischer Zierkunst mit ihren geometrisch angeordneten Mustern verschwindet in der Folgezeit in Iran immer mehr. Sie löst sich auf, je kräftiger sich die persisch-nationale Kunst entwickelt. Die Linienführung wird runder, die Zeichnung minutiöser und eleganter, der Reichtum der Arabesken ist erstaunlich. Die Tendenz zur Naturalisierung des vegetabilischen Ornamentes ist da, eine neue Formwelt ist in die Wege geleitet. Blumen und Blattwerk, wie sie in der Formwelt von Zentralasien vorherrschen, schmücken fortab den Grund der Felder oder die Buchränder. Phantastische Tier- und Menschenfiguren in chinesischer Auffassung erscheinen inmitten von großen Wolkenschwämmen oder in den verschiedensten Vielpaßfiguren auf neutralem Grunde neben pflanzlichem Dekor auf Diagonalstreifen (s. Taf. 71).

Nicht lange mehr und das beliebte Motiv der Tier- und Menschenköpfe auf Kreisarabesken erscheint, so charakteristisch für das Zeitalter der Timuriden. Zum Beispiel in einem für den Großsohn Timurs, den Sultan Dschelal ed din Iskander (786—817), den Gouverneur von Fars, von Mohammed el Halwai und Nasir geschriebenen Sammelwerke (Br. Mus. Add. 27261 von 814/1411, Rieu II, p. 868, Publ. of the Pal. Soc. Pl. XLIX, Martin, painting Pl. 239).

---

[1]) Dr. V. v. Goloubew, der sie 1911 zum ersten Male sämtlich aufnahm, bereitet ein Werk darüber vor.

Digitized by Google

Hier unterbrechen bisweilen auch den unendlichen Rapport der Arabesken im Randfeld auf der einen Seite größere Dreiecke, mit naturalistisch gezeichneten Blütenzweigen gefüllt, sowie Streublumen und im organischen Größenverhältnis zu ihnen stehende Kelchpalmetten, auf der anderen Seite stehen dieselben Dreiecke mit Pflanzendekor losgelöst im rein geometrischen Schmucke der Bordüre, nämlich aus aneinandergefügten Quadraten bestehend, die aus zwei an der Breitseite zusammenstoßenden und mit der gleichen Figur gefüllten Dreiecken gebildet werden (s. Fig. 7, cfr. Martin, p. 239). Das Kopfstück zeigt neben der Schrift auf Rankenspiralen zu beiden Seiten Arabesken, Sternfiguren in Form von Medaillons, wie sie auch an den Ecken des Mittelfeldes im Koran von 1306 zu sehen sind.

Fig. 7.

Hauptsächlich im mongolischen Mittel-Persien scheint ein charakteristischer *Blumen-Dekor* in der Illuminatio vorgeherrscht zu haben. Es ist dies ein Muster von roten, grünen oder weißen Dreiblättern mit goldenem Laubwerk auf mattblauem Grunde in einer ganz besonderen Feinheit und von einer an das chinesische Email erinnernden Wirkung, die sich leider durch die Reproduktion schwer wiedergeben läßt.

Auf den meisten ornamentalen Blättern und in den Bildern des 15. Jahrhunderts ist er zu finden, auch auf Textilien und Keramik. Am stärksten tritt er auf in den leider sehr zerstörten Titelseiten eines Tabbat Nasiri, einem Handbuch der Geschichte, von 814/1411, von Ahmed ibn Masud für die Bibliothek des Prinzen Baisonghur in Asterabad geschrieben (Berlin, Kgl. Bibl. 367, Pertsch). Dort füllt dieses Muster den ganzen breiten Randstreifen aus. Ebenso im Methnewi vom Anfang des 15. Jahrhunderts bei Beghian, Stambul.

Sehr ähnlich ist die Weltgeschichte des Kazwini, wahrscheinlich in Schiras, miniiert. Sie stammt aus der Bibliothek des Sultans Ibrahim Mirza, eines Enkels von Timur und Sohnes Schah Rukh, von 823/1420 (München, Staatsbibl. C. p. 205).

Bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat sich dieser Blumendekor erhalten, denn ein Nizami aus Isfahan von 1463 n. Chr. weist ihn auf in der leeren ornamentalen Besitzerrosette und auf mehreren Gegenständen in den Bildern, wie Zeltdächern, Kleidern, Kissen und Fayencen (vgl. M. C. 563, Samml. Schulz, jetzt V. G., ferner Br. Mus. Add. 18113 von 1396, auch auf Vorhängen, Bibl. Nat. Suppl. 1113, Blochet, Les écoles, Fig. 1, auf Kissen und Fayencen und Huart, Abb. p. 64. Martin Pl. 49 tritt er auf als Wandfliesen-Dekor in perennierenden Vielpässen, gerade wie im Bucheinband, M. C. 563). Er erscheint auch in schwarzen Umrissen auf Goldgrund mit leicht gefiederter, sechsblättriger Kelchpalmette (s. Fig. 8) und einer fünfblättrigen päonienartigen Blume (s. Fig. 9) — später sehr häufig in der Ornamentik behzadischer Bilder — in Verbindung mit einem großen Dreiblatt, dessen Kontur gezackt ist. Die in Windungen flatternden Bänder oder bandartigen Ranken sind vielleicht als Vorläufer oder Abart der später in der Ornamentik Irans so beliebten Wolkenbänder anzusprechen. Martin setzt das Auftreten des Wolkenbandes, das noch nicht unter Schah Rukh und dessen Nachfolger Ulugh Beg auf ornamentalen Seiten erscheine, in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; richtiger in die erste.

Fig. 8.

Fig. 9.

Auch im vergrößerten Maßstab zeigt sich dieser mongolische naturalistische Blumendekor, z. B. auf dem Kleidersaum eines Engels in einer Kazwinikopie des 14. Jahrhunderts (Samml. Sarre, s. Taf. 13).

Im ganzen tritt in der ornamentalen Buchmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der naturalistische Blumenschmuck nur schüchtern neben der traditionellen

Arabeske hervor. Bei äußerst reicher Komposition, zumal in der Heratschule, ist die Linienführung zugleich meistens eine bedeutend strengere und übersichtlichere als im folgenden Säculum.

Das verraten noch die für den damaligen mongolischen Stil Mittelpersiens typischen Titelblätter des bereits besprochenen Isfahaner Nizami von 1463, auf den deswegen nochmals näher eingegangen werden soll.

In der Dreiteilung des Mittelfeldes mit Text, der hier in zwei durch eine leere Leiste getrennte Kolonnen getrennt wird, sind zwei längliche Vierecke rechts und links getreten, mit reicher Ornamentik alten Stiles. In der Mitte je ein Zweispitzoval mit Arabesken in Sternformen, das nach oben und unten mit zwei medaillonartigen Vielpässen verbunden wird, in denen der Blumendekor neuen Stiles, d. h. hier der mongolisch-persischen Schule, buntfarbig ausgeführt erscheint mit Dreiblättern, Knospen und der bekannten Kelchpalmette, letztere aber in neuer Bildung[1]) (s. Fig. 10).

Außer den vier oder sechs Blättern der Blume kreuzen sich, auch bei Behzad, zwei sehr lange und schmale Blätter an der Spitze und umschließen den kaum angedeuteten Kern. Dergestalt sind sie auch auf den gleichzeitigen mongolischen Metallarbeiten und Waffen, wie Schwertklingen, zu bemerken und in der Fliesenmalerei, M. C. 231—32, Armeemuseum München, und Histor. Museum Dresden, A. M. Taf. 235. — Saladin, Manuel, Fig. 273. Samarkand, Grabmal der Prinzessinmoschee Schah Sindé. Siehe auch Taf. 49 „Rustem, besucht von Tehmine" als Dekor einer Fayenceflasche.

Fig. 10.

Die Rechtecke am Kopf und Fuß des Textes sind gleichfalls in verschiedene Figuren zerlegt. Die Schule von Herat hat, wie wir weiterhin sehen werden, darin eine reiche Phantasie entwickelt. Es sind dies kartuschenähnliche Felder mit Schriftzügen auf Arabeskenvoluten, die links und rechts in zitronenförmige kleine Medaillons auslaufen, mit dem oben besprochenen feinen buntfarbigen Blumendekor auf schwarzem Grunde, der wie der Fond der Kartusche mit dem Dreiballmuster belebt ist. Die häufige Verwendung des Schwarz, der Hoffarbe der Mongolen und Timuriden (?) nach Martin, von dem sich die Ornamente klar abheben, neben den Grundfarben Lapislazuli und Gold, sowie des hellen vorspringenden Rot, des zurücktretenden Grün und hauptsächlich des Manganviolett ist nur der mongolischen Schule eigen. Dies ist der Fall auch auf gleichzeitigen Reliefflieſen (Sarre, Denkm. p. 146 Bochara, Abb. 203). Hervorzubeben ist auch die wirkungsvolle Art, den Goldgrund der Ornamente mit hellem Krapp emailartig zu lasieren, nach dem Vorbilde der frühen Korane. Gayet schreibt darüber in L'art arabe, p. 270: „Les dorures sont protegées par un glacis de laque pourpre, que leur donne un éclat métallique". So z. B. in der Titelrosette des Safernamé von 1467 (Herat, Samml. V. G., vgl. p. 17).

In der Randbordüre treiben Pässe und Palmetten ihr Kreisspiel im unendlichen Rapport. Dies gleichfalls in der Holzschnitzerei mongolischer Zeit, aber gröber und strenger (Sarre, Seldschuk. Kunst, Abb. 32). Eine goldne Wellenranke mit bunten Dreiblättern — das Kleeblatt ist in dieser Epoche besonders beliebt — mit langen gebogenen Stielen und kleinen Blättchen, noch ohne den Schmuck von Sternblumen, ist ebenfalls ein charakteristisches Merkmal mongolisch-persischer Schule. Daneben auch die einfache antike Wellenranke mit Blättern und Blüten oder mit kleinen Palmetten in abwechselnder Richtung, gleichfalls

[1]) Im Bucheinband herrscht ein anderes System, nämlich ein Medaillon mitten im Feld und je ein Viertel davon in den Ecken. Diese syr.-ägypt. Anordnung des 14. und 15. Jahrh. ist wahrscheinlich durch die Eroberung Syriens nach Iran gekommen. Später wird sie dann durch Sterne ersetzt.

Digitized by Google

Porträt eines Emir, farbig getönt.
Ostpersische Schule. Ende des 15. Jahrhunderts. Slg. H. Kevorkian.

Digitized by Google

in der Architektur häufig der Abu Sa'id-Zeit (14. Jahrh.), z. B. Veramin, ferner blaue Moschee, früher schon in Konia (vgl. dazu Dom zu Ravenna, Springer II, Fig. 67 und in griech. Mss., p. 280).

Die Saum- und Bortenbänder bleiben dieselben wie vorher, nur schmücken die großmaschigeren Flechten an Stelle von angedeutetem Edelgestein abwechselnd kleine grüne oder weisse Sternblumen.

In den Kopfstücken dagegen herrscht nur die Arabeske vor. Scharf ausgeprägt tritt hier und da in Medaillons das Dreiblatt der Stechpalme als vierfache Sternfigur auf, so auch auf der obenerwähnten Holztür in einem auf der Spitze stehendem Quadrat (Sarre, Seldschuk. Kleinkunst, p. 34), während in kleinen durch Bandverschlingungen gebildeten Kreisen eine höchst eigenartige, wohl einzig dastehende Figur auffällt, die auf den ersten Blick einer Frucht an langem Blattstiel ähnlich ist. Es sind dies kleine, durch lange halbkreisförmige Stengel verbundene Halbpalmetten oder Partisanen, von denen die eine sich nach dem Stengel zu wieder einrollt. Durch eine die Fläche füllende Lasurfarbe erhält die Figur das Aussehen einer runden Frucht (s. Taf. 104).

Auch die in den Bildern vorkommenden ornamentalen Muster sind für die mongolisch-persische Schule bezeichnend.

Da ist zuerst die Kante, welche über einem Perlenstab die Wandfliesen mit ihren geometrischen polygonischen Mustern nach oben hin abschließt. Es ist dies ein fortlaufendes Palmettenband (s. Fig. 11), eine Blüten- und Knospenreihung in Rot, Gold oder Blaugold, deren Grundform sich aus dem antiken Palmettenfries ableitet. Die übrig bleibenden Zwickel werden hier durch auf langem und dünnem Schaft aufsteigende verkümmerte Flügelpalmetten oder auch gestielte Mandeln ausgefüllt. Die Heratschule nimmt diese Motive auf, z. B. Paris turc. 190 (Blochet, peintures Taf. 13), und in Bochara wird es später, Anfang 1500, derart umgebildet, daß an Stelle der Palmetten Kreise treten mit Rosetten darin, z. B. Nizami, Samml. V. G. von 1524 zirka (s. Fig. 12).

Fig. 11.

Fig. 12.

Während das einfache, fortlaufende Palmettenband bereits sehr früh in der ägyptischen Ornamentik vorkommt, z. B. auf Lüstervasen der Fatimidenzeit des 11. Jahrhunderts, erscheint es in der oben erwähnten Form an lüstrierten Gefäßen von Rhages und in persischen Manuskripten des 14. Jahrhunderts, z. B. in Miniaturen des Yildiz-Sammelbandes auf Panzern der Reiter und Pferde (A. M. Taf. 14), auch in den gleichzeitigen Bauten Abu Sa'ids in Persien, wie an dem Mihrab der Moschee von Veramin (1322) und Maränd (1330), letztere von einem Täbrizer Meister erbaut (Sarre, Denkm., p. 24). In Konia erscheint dies Motiv, 13. Jahrhundert, komplizierter (Sarre, Taf. XVII).

Wir haben es hier zweifellos mit einem spätantiken Motiv westländischer Kunst zu tun, welches auch in derjenigen Chinas bisweilen auftritt, z. B. am Fuß eines Jadebechers, vgl. Paléologue, l'art chinois, Coll. M. le Comte de Samallé. Auch das sassanidische Kapitell von Tak-i-Bostan ist bereits mit ihm verziert.

Von Ostasien entlehnt ist jedenfalls dagegen ein fast schematisch auftretendes Kreuzmuster mit Punkten (s. Fig. 13) auf den Kleidern der dargestellten Personen, das sich von der Swastica ableitet, dem chinesischen Hakenkreuz oder ouan (s. Fig. 14). Das Wauhe-Hakenkreuz, das Symbol des Alls, erscheint in Miniaturen auf mongolischen Bildern islamisiert, mit Kufilettern im Kreis um sternenförmige Arabesken im Zentrum (s. Fig. 15).

Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 15.

Digitized by Google

Auch zu der in der mongolisch-persischen Schule des 14. und 15. Jahrhunderts so beliebten Sternblumenfigur, z. B. auch im Bucheinband des Nizami von 1463 S. V. G. findet sich eine Parallele, das buddhistische Symbol des Cho-li mo tso (Paléologue, l'art chinois, p. 47), zu den Kleeblättern das Dreiblatt des Fabelbaumes Tschan kua (Sanskrit Dschambu); chinesisch sind auch die großen Chrysanthemen, die gefiederten Riesenblüten mit gelappten Blättern der Jüanperiode (s. Fig. 17), in denen sich Tiere bergen und winden.[1]) Vgl. Sa'di, Bostan, Samml. Schulz, von Ende 1400, chinesische Vase von Mr. George Salting, 15. Jahrhundert[2]) oder Samml. Fould, Paris (Jüan-Dynastie), Wörmann I, p. 528. Diese Pflanzengebilde gehen vielleicht auf altbuddhistische, indische Vorbilder zurück, wie das auch der Fall ist mit den überlangen Fingern der dargestellten Personen und den schmalen Händen, welche die Hindukünstler zu einem Merkmale Buddhas dereinst geschaffen haben.

Fig. 16.

Fig. 17.

Ein anderes der ostasiatischen Kunst entlehntes Ornament, der Wolkenschwamm, Tschi, das taoistische Symbol des langen Lebens, spielt in der Buchornamentik bis zum 15. Jahrhundert (Br. Mus. 27261, von 1410) so gut wie gar keine Rolle, auch nicht in seiner Entwicklung, dem mit dem Tschi durchsetzten Wolkenband. In türkischen Miniaturen erscheint es wohl seit Soleiman I., der von Täbriz mehrere Künstler mit sich führte, im 16. Jahrhundert. Dagegen wurden die flatternden verschlungenen Bänder in der Ornamentik schon erwähnt, die in der ostasiatischen Malerei nicht allein pflanzliche Gebilde, sondern auch solche der Tierwelt begleiten, wie den Fo-Hund (Migeon, Fig. 14, Yildizbibl.).

Es sei hier in aller Kürze die Ornamentik der in den Miniaturen vorkommenden Teppich- und Textilmuster berührt. Es ist die Frage, ob auf dieselben wirklich ein großes Gewicht zu legen ist, und ob sie Anspruch auf historische Wahrheit machen können. Wahrscheinlich ist dies nur in einzelnen, tatsächlich hervorragenden Kunstwerken der Fall. Daß bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, resp. Anfang des 16., z. B. Firdusi von 1497—1504 Samml. W. S., dieselben Teppich-Muster in den Bildern persisch-mongolischer Schule zu sehen sind, wie in den vormongolischen Handschriften, das ist eine auffallende Erscheinung.

Es ist dies ein Kreuz- und Sternmuster (vgl. Nizami von 1463), oder Diaper von 8 Ecken, das sich bei uns noch heute als Wandmuster vorfindet. In den Miniaturen erscheint es zuerst auch auf Gewändern, so noch im Schahnamé (14. Jahrh., Leipzig), später nur auf Teppichen. Im Man'afi von 1295 erscheint es bereits als Teppich. Seine Farben sind meist archaisch, ziegelrot mit viel weiß, grün und weiß, blau-schwarz, auch violett und gelb. Derartige Teppiche sind, wenn sie überhaupt existiert haben, uns nicht mehr erhalten, sie stellen wahrscheinlich die ältesten, vielleicht klein-asiatischen Gebrauchsteppiche vor. Auf den meisten Miniaturen der persisch-mongolischen und im Anschluß an diese der Herat-Schule ist das Muster des Teppich-Fonds streng geometrisch, die Bordüre zeigt Kufilettern oder diesen ähnliche Ornamente. Daneben aber gibt es feinere Teppiche, sie liegen meist zu Füßen des Thronsitzes, kostbare Stücke mit Palmetten-Muster in Blau-Weiß und Ziegelrot hauptsächlich, z. B. einer der frühesten abgebildeten Teppiche, A. M. Taf. 8, mit Schuppenmuster in der Bordüre, im Schahnamé (14. Jahrh.) eine Flechtbordüre, innen Sternarabesken, ziegelrot, gelb. Bisweilen auch mit reicheren, kunstvolleren Stern-Kombinationen, in die sich hier und da schon ein Blumenmotiv, wie die Anemone als Mittelrosette der kleinen quadra-

[1]) S. Taf. 71.

[2]) Burlington Magaz. Vol. XIII, 1908, p. 79.

tischen Figuren mischt, cfr. Teppichw. Martin, Fig. 71, 72, 77—83 aus Br. Mus. Add. 18113 von 1396; Berlin kgl. Bibliothek 830 zeigt grüne Rankenvoluten auf rotem Fond. Gute Beispiele auch bei Behzad, Samml. V. G. von 1467 u. A. M. Taf. 22 von 1463, mitunter tritt an Stelle der Kufibordüre eine solche mit Arabesken. Da nun in persischen Teppichen sich eine Kufibordüre nicht vorfindet, so sind wahrscheinlich klein-asiatische oder turkestanische hier während der Timurzeit dargestellt. Nach Marco Polo I, p. 37 waren 1270 n. Chr. die Turkoman-Teppiche die feinsten und schönsten; Ibn Batutah II, p. 263 spricht von griechischen Teppichen.

Ein neues Motiv gesellt sich hinzu, eine knotenbildende Bandverschlingung, die in viererlei Gestalten auftritt, einer Broschen- oder Gitterform (s. Fig. 18 und 19), einer zusammengesetzten Swastica, oder auch in einer Gestalt wie Fig. 20 zeigt, ferner als sphärischer Rhombus (s. Fig. 21) und einer Bretzel vergleichhar (s. Fig. 22), wahrscheinlich aus der Verschlingung von Buchstaben hervorgegangen (vgl. M. C. 3049, A. M. Taf. 143, 12. Jahrhundert, Bronzekanne des Grf. Bobrinskoi, St. Petersb.). Es ist dies ein schon sehr zeitig auftretendes Motiv sowohl in der Architektur und Holzschnitzerei wie auf Metallobjekten und lüstrierten keramischen Erzeugnissen. Sarre, Taf. XIII, Holzschn. vom 13. Jahrhundert, p. 34, Mosulkanne von 1260, Kaiser Friedr. Mus., Malagateller, Samml. Sarre (Migeon Fig. 266). In Rhages A. M. Taf. 98, Nr. 1137. Auch in den ornamentalen Miniaturen ist es von Bedeutung, z. B. in dem Dschami ut tawwarikh von 1310, Bibl. Nat., am auffälligsten wohl inmitten des sternförmig angeordneten Arabeskenmusters auf einem dem Dschami ähnlichen miniierten Blatte von 1435, das nach Martin für Schah Rukh in Herat geschaffen wurde. Eine für die Timuriden-Epoche typische graziöse Guirlande, eine Wellenranke mit bunten Blumen in abwechselnder Richtung auf schwarzem Grunde umschließt das Hauptfeld des schönen Zierblattes, das seine Parallele in Koran-Blättern aus Barkuks Zeit (14. Jahrh.) in Ägypten findet. Auch im Koran von Scha'ahan von 1363 ist die Swasticafigur zu finden, z. B. Migeon, Fig. 7, in den Randmedaillons. In der europäischen Kunst erscheint es gleichfalls, z. B. in irischen Mss.

Fig. 18. Fig. 19. Fig. 20.

Fig. 21. Fig. 22.

In der Buchmalerei der Bochara-Schule wird dies Motiv beibehalten bis in die zweite Hälfte von 1500 hinein, auch in der Architektur tritt es auf, z. B. Samarkand (Sarre, Denkm. p. 160) in Schriftzügen, ferner in Kum, 14. Jahrhundert — während es in Mittelpersien verschwindet, z. B. Diwan des Mir Ali Schir Newai, Bibl. Nat. suppl. turc. 762, Fol. 2 (Migeon, Fig. 17) und M. C. 695, Relig. Text 16. Jahrhundert, Kunstgew. Mus. Frankfurt a. M.

Noch gegen Ende 1400 ist es in Mittelpersien in einem bereits erwähnten Schahnamé anzutreffen, Samml. W. S., M. C. 661 von 902—10/1497—1504, einem Ausläufer persisch-mongolischer Schule, insofern höchst interessant, als die Handschrift zeigt, wie weit in kurzer Zeit bereits die Arabeske vor dem vegetabilischen Dekor zurückgetreten ist. Naturalistische Sternblumen und Knospen sind buntfarbig mit ihren Rankenstielen in leichter Schwingung über das Feld ausgestreut. Die Kelchpalmette ist von einer höchst einfachen schlichten Form. Ihr eiförmiger, goldner Kern wird von sechs punktierten Blättern umrahmt, in denen sich noch die Konturen von Halbpalmetten erkennen lassen. In den Kopfleisten herrscht die grüne Farbe vor.

Von Textilmustern findet sich im Schahnamé (Leipzig) eine reiche Auswahl. Außer dem bereits besprochenen antiken Sternmuster der Abbasidenschule, das auch auf emaillierten Glasfragmenten zu finden ist (13. Jahrh.), z. B. Boston, Mus. of fine Arts Bullet. Febr. 1912

Digitized by Google

Fig 1, gibt es ein Maschennetz von Halbpalmetten oder Halbbogen in Gold auf weiß, ferner in wabenartiger Anordnung Sechs- oder Achtecke, mit fünfstrahligen Sternen gefüllt abwechselnd mit Mehrpässen, und ineinandergeschobene Vielecke oder einzelstehende fächerförmige Ornamente. Weiter sei die schöne Zeichnung der Decke erwähnt, unter der Rustem seinem Liebesabenteuer mit Tehmine entgegenträumt. Es ist eine geometrische sternenförmige Anordnung von Fünf-Pässen, die zehnblättrige Kelchpalmetten mit kleinen Sternblumen umschließen, abwechselnd mit kleineren Wirbelrosetten, während die Zwischenräume in verschiedener Richtung laufende Halbpalmetten füllen. Auch hier ist die geometrische Gestalt der Wirbelrosetten in echt asiatischem Sinne in das Vegetabilische umgewandelt, eine Blume, mit gezackten Blättern im Kreise. Sie erinnert an die altpersische Art, die Schenkel der wilden Tiere, wie Löwen oder Tiger mit diesem Zeichen zu versehen, das sich in der figürlichen Miniaturmalerei Irans forterhalten hat bis in das 16. und 17. Jahrhundert hinein (Samml. W. S., Kampf zwischen Büffel und Löwe, s. Taf. 168).

Was die Wandfliesen in Bildern persisch-mongolischer Schule anbetrifft, so ist ihr geometrisches Muster sehr reich an quadratischen bis zu oblongen, oft stark gedrückten und rhombenförmigen Planfiguren und Sternen. Aber wie bei den Teppichen wird hier die Phantasie des Malkünstlers des öfteren frei gewaltet haben, ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit. Figürlicher Schmuck, wie auf den erhaltenen lüstrierten Fliesen und Sternen, findet sich fast nie dargestellt, dagegen häufig in Wand-Fresken in Blau auf weißem oder in Gold auf blauem Grunde oder umgekehrt, von unerhörter Feinheit und Sicherheit der Pinselzeichnung.

Wie künstlerisch die Täbrizer Schule des 15. Jahrh. den mongolisch-persischen Blumenschmuck zu gestalten weiß, wie immer mehr die kleinen Blütenknospen und Blätterranken mit ihren zarten, in Spiralen gebogenen Stielen die Felder überziehen und die gerade in dieser Schule zu so großer Vollkommenheit und Schönheit ausgebildeten Arabesken verdrängen, davon gibt ein äußerst kunstvoller Koran von 866/1461 Kunde, der vom Kalligraphen Ahmed ben Mohammed von Täbriz[1]) geschrieben wurde, Prag. Mus. d. H. und Gewerbekammer, M. C. 652. Über und unter dem quadratischen kleinen Textstück in der Mitte befinden sich kleinere Schriftkartuschen auf größeren Medaillons in abgeschlossenem Feld mit reichem Blumendekor im Kreisgeflecht. Eigenartig ist der Schmuck der beiden länglichen Rechtecke zu Seiten des Schriftmittelstückes, mit seinen von Sternblumen und Blätterwerk gefüllten Rauten- oder Schuppenmuster von übereinander gestellten Stand-Palmetten, auch in der gleichzeitigen Architektur gebräuchlich, z. B. Isfahan, Medschid Ali (Sarre, Denkm. p. 77.). In der Mitte der breiten Bordüre unterbricht ein großer Halbbogen mit Rankenvoluten, Halbpalmetten und Blumenzweigen, die einförmige Reihe der Dreifüße nnd legt sich über sie, weit über den mit kleinen Sammel-Palmetten belebten Rand hinaus, eine später sehr beliebte Dekorationsmethode. Bis dahin gestattete man dies Hinauswachsen aus der Bordüre über die Grenzlinie nur dem Randmedaillon.

Besonders vielgestaltig sind Saumleisten und Bortenbänder. Da gibt es Flechtbänder, Perlen- oder Knopfstäbe, Kettenglieder und Mäander, ferner Wellenranken, in denen sich Blätter und Blütenstiele fortlaufend mit partisanförmigen großen sarazenischen Zweiblättern oder Halbpalmetten verschlingen.

Fig. 23.

Auch hier fällt die sechsblättrige Kelchpalmette, diesmal mit goldenem Granatapfelkern, in das Auge und ein Blütenstern, der nur diesem Jahrhundert zu eigen ist (s. Fig. 23).

[1]) Vgl. Blatt von Ahmed ben Mohammed, von 844/1441, S. Marteau, Miniat. pers. 25.

Digitized by Google

Wenn man das miniierte Blatt mit den um sechs Jahre späteren Titelseiten des Safernamé in der Herat-Schule von 872/1467 (Coll. V. G.) vergleicht, dem Meisterwerk von Behzad, so wird man in den Formen des vegetabilischen Dekors viel Verwandtes finden, nämlich dieselbe Gestalt der zehnblättrigen Kelchpalmette, die vielblättrigen Stern- und Schmetterlingsblumen in verschiedenster Art und Ansicht, allerdings die Varianten weit abwechslungsreicher und natürlicher gestaltet. Auch die Leisten und Borten sind dieselben und lassen deutlich den Zusammenhang beider Schulen, Täbriz und Herat, erkennen.

Aber eins wird vor allen Dingen bei Näherbetrachtung auffallen und die Stilarten beider Schulen scharf unterscheiden, das ist die Art und Weise, die rein ornamentalen Elemente, die *Arabesken* von den *naturalistisch floralen* streng zu trennen. Jedes steht für sich im Einzelfeld. *Die Mode der Abteilungen*, wie auch auf Teppichen und Buchdeckeln, ist gekommen. Das ist typisch für die Herat-Schule. Weiter aber auch, daß sie die Fläche in vielgestaltige, nur durch Flechtbänder verbundene Planfiguren zwar nach alter Manier einteilen, aber nicht im eckigen und steifen geometrischen Gittermuster Ägyptens mit monotoner Regelmäßigkeit, sondern in freier phantastischer Vielgestalt, mit harmonisch graziös geschwungener Linienführung. Dies aber nur in den Kopf- und Fußstücken des Textmittelfeldes. Da steht die Arabeske für sich streng getrennt vom Blumendekor, der wieder für sich, eine ihr kleines Feld füllende, in sich abgeschlossene Figur bildet. Die hier beibehaltenen kufisierenden karamatischen Buchstaben stehen gleichfalls auf Volutenranken, aber im eigenen Abteil. Ein sehr altes Ornament ist, wie schon bemerkt, der kleine Sternwirbel oder die Wirbelrosette rechts und links. Die schmalen rechteckigen Streifen auf beiden Seiten des Mitteltextes zieren naturalistische Blumenwellenranken mongolisch-persischer Schule. Sie sind auf gleichzeitigen Metallarbeiten in derselben Gestalt zu finden, z. B. auf dem Nasenschutz eines Helmes (vgl. Coll. Rothschild, Migeon, Fig. 200).

Wohl war in den ägyptischen Koranen, z. B. in dem reich ausgeführten von Scha'aban von 1363 n. Chr. (Migeon, Fig. 7), bereits diese Trennung der Elemente in Angriff genommen, aber nicht konsequent durchgeführt. Zwar stehen dort die mit natürlichen und stilisierten Blumen gefüllten Saumbänder getrennt von den mit Arabesken gezierten Planfiguren, aber in der Bordüre gehen Arabesken und rein naturalistische Blumenformen ineinander über. Auch die spät-persisch-mongolische Schule kannte diese Flächeneinteilung schon in der Wiedergabe von Fliesenmosaik im Bilde, aber nur mit Arabeskenfüllung, wie z. B. das Muster einer Kuppel, vgl. Miniatur Rustem und Tehmine, 15. Jahrhundert.

Die Bordüre des Safer-Namé-Blattes dagegen zeigt den alt-traditionellen unendlichen Rapport ausschließlich nur von Arabesken, ineinanderverschlungenen Flügeln und Fächerpalmetten, Palmettenmedaillons und Zwei- und Dreiblättern, ein dichtes Geranke in Gold und Tiefblau gehalten, durch das sich ein weißes Band in einer endlosen Reihe von Dreipässen zieht.

Die naturalistische Blume fehlt in der Bordüre völlig. Die alte Form herrscht seltsamerweise wieder vor in einer trotz allem Reichtum erstaunlichen Klarheit und Übersichtlichkeit der Zeichnung, die eines so großen Meisters wie Behzad würdig ist. Es ist wohl nicht nötig, hier einen anderen Miniator anzunehmen, der für oder mit dem Maler schuf[1]). Auf der alten Meisterschule der Ornamentisten in Täbriz herangebildet, hält er

[1]) Es war allerdings nur zu häufig der Fall. Sogar Vergolder und Miniator arbeiteten getrennt.

Digitized by Google

fest an ihren Traditionen. Seiner Eigenart und seinem schöpferischen Genie ist dabei genügend Spielraum gelassen. Seltsam nur berührt es, daß hier in Herat, im Osten Irans, der Künstler islamischer und nationaler fühlt als im mittleren Persien. Sein Geschmack hat sich eben geläutert und geklärt angesichts der Meisterkunst Chinas und macht, stolz gegen diese, voller Nationalgefühl Front.

Auch weiterhin herrscht in den ornamentalen Buchmalereien der Turkestanschule zu Bochara und Samarkand die Arabeske vor, tritt der naturalistische Blumendekor nur diskret auf. Vgl. Martin, painting Pl. 243, Herat, von 1434 datiert, mit Engelfiguren um die Rosette. Das andere Blatt, gleichfalls in Besitz von F. R. M, wo der Blumendekor stärker auftritt, möchte ich deshalb später als 1440 ansetzen. In diese Klasse gehört auch ein Ms., datiert 1524, Herater-Schule, Martin, Pl. 244 F. R. M.

Die Farbencharaktere bleiben überaus kräftige; blau und gold herrscht vor, dazu tritt auf die wirksamste Weise schwarz. Auch dunkelrot ist bisweilen anzutreffen.

Schöne Beispiele für den Heratstil der Timuridenzeit sind weiter: Berlin, Kgl. Bibl. 719, ferner Kgl. Kunstgew. Mus., Koran von 845/1442 und Mus. für Völkerkunde, Nizami von 871/1468, sowie Samml. Zander, Berlin, Religiös. Abh., B. C. 124 von 907/1502 geschr. von Ahmed ben Schehab ed Din aus Herat, Münchner Staats-Bibl. B. pers. 49 Sa'di von 925/1519, Wien, Hof-Bibl. Fl.-Cod. 518, aus der Bibl. des Schah Rukh und 1856 gute Ratschläge für denselben Sultan, von 1417 n. Chr., Fl.-Cod. 571 für die Bibl. des Sultans Abul Kasim Babur, Kopist Mohammed el Dschami, von 859/1455 in Balch (Khorassan), Paris, Bibl. nat. suppl. pers. 1431, von 847/1443[1]), London, Br. M. 27263, Mitte des 16. Jahrbunderts, Martin, painting, Miniat. Pl. 245 mit eigenartiger Bordüre, ein Netz von Vielpässen. Für die Usbeghenzeit Paris, suppl. turc. 316 und 317, von 1526 etwa (Blochet, peintures, p. 13).

Eine große Abwechslung bietet Behzad in seinen Bildern, was Randleisten, Saumbänder und Bordüren anbetrifft. Da finden wir den Eierstab an Mosaikarbeiten, an den Teppichen Wellenranken von ineinandergeflochtenen Partisanen und Blumenguirlanden, an einem Zeltdach auf feinem Sternblumenmuster eine Kette von großen Halbpalmetten und durcheinandergeschobenen akanthusartigen Dreiblättern, die sich durch Einrollung umklammert halten. Da taucht ferner ein schräges Flechtmuster auf, mäanderartig, der laufende Hund, ein intermittierendes Kettenmuster in S-Form, weiter der griechische und chinesische Mäander und ein weitmaschiges Bandmuster in Dreieckform geflochten. In Mesopotamien häufig verwendet im 13. Jahrhundert, z. B. Räuchergefäß, Prag, Handels- und Gewerbekammer. In der Architektur am Mihrab der Madschid-i Dschuma von Veramin, 15. Jahrhundert, (Hommaire de Hell). Kurz, eine erstaunliche Fülle von Mustern. Von ganz hervorragender Schönheit, Eleganz und einem Reichtum der Varianten sind insbesondere die minierten Seiten zur *Zeit des Sultans Husein Mirza.*

Ein hervorragendes Beispiel von wohlklingenden Vereinigungen der Farbcharaktere, unter ihnen grün und blau als vorherrschender Farbenwert neben blau und gold, bilden die beiden ersten Seiten des Nizami von 1485, F. R. Martin, mit einem ziemlich seltenen Dekor von akanthusartigen Palmettenblumen (cfr. Taf. 4 u. 5. Martin, Miniatures de Behzad 1912).

Hervorzuheben ist das später so häufig verwendete ornamentale Bortenband mit durch Bänder verbundenen kleinen, von Anemonen ähnlichen Blumen (s. Fig. 24) gefüllten Kreisen, auch im Koran von Sultan Scha'aban in Ägypten, und oblonggedrückten Rundschildern mit

[1]) Blochet führt die besten Stücke in der Revue des Bibl. auf. In Kairo Bibl. Khédiv. sind Diwan des Ferid ed din Attar von 1454 und der von Maula Mirek von Schiraz 874/1469 kopierte Methnewi des Rumi bemerkenswert.

Digitized by Google

Blütenschmuck. Die Schule Mittelpersiens kennt dieselbe kettenartige Komposition nur unverbunden, und zwar eine kleine sternförmige Figur (s. Fig. 25) mit Langfeldern oder Zierschildern abwechselnd, später mit Sechsecken. Gefüllt sind die größeren Gliederkörper mit von einem Blütenstern in der Mitte nach beiden Seiten ausgehenden winzigen Halbpalmetten in der Isfahaner, mit gestielten Knospen in der Herat-Schule, in letzterer ist also diesmal in der Ornamentik, wie in figürlichen Miniaturen die Hinneigung zur naturalistischen Gestaltung. Vgl. die wundervolle Seite eines Korans S. V. G., Anfang des 16. Jahrhunderts, Martin, Pl. 248 u. 247, Rosetten desselben.

Fig. 24.

Fig. 25.

Auch in erweiterter und etwas veränderter Form tritt dies ornamentale Saumband auf im Kopfstück eines Herater Manuskriptes, vor 1514 geschrieben, mit besonders kunstvoll geknüpfter Flechtborte (Leipzig, Kunstgew.-Mus., Diwan des Emir Schahi, Kalligr. Meschhedi). Da bilden schon Arabesken mit Blumen-Dekor, in dem die päonienartige Blume mit fünf schmalen, neben breiten Blättern in derselben Zahl, neu ist, eng vereint das ornamentale Muster in der Bordüre der Bilder und den Kopfstücken (s. Taf. 67, 115). Desgleichen auch in der Titelrosette eines um 1524 in Bochara für Abd el Asiz Behadur Khan geschriebenen Buches (Samml. V. G.). Sie erinnert an die Rosette von Paris, suppl. turc. 316, von etwa 1526, Herat, Kopie von Ali Hedschrani z. Z. des Sultans Keuschkendschi (Blochet, peintures Taf. 2, p. 6 bis 7). Dieselbe Art weist einer der wenigen Meister dieser Periode auf, der sein Werk 1523 signiert hat, nämlich Muhammed Qasim ibn Schadi Schah (Martin, Pl. 246, siehe Maler). Wahrscheinlich ist in signierten kalligraphischen miniierten Blättern oft nur ein Künstler als Schöpfer anzunehmen von Schrift und Ornament, vielleicht auch Vergoldung.

Dies obenerwähnte Kettenband wird dann zu geometrisch gefaßten Mehrpässen oder runden und ovalen Medaillons, kurz allerhand kreisförmigen und oblongen Figuren. Auf dem Blatte des Muhammed Qasim treten sie bereits im Mittelfelde auf. In einem Lackeinband, von Anfang des 16. Jahrhunderts etwa, ist die Randborte mit Vögeln in realistischer Manier und Blumen, sowie Tiermasken in großen Kelchpalmetten reich gefüllt mit kleinen Arabesken in den Zwickeln, während das innere Saumband ein unterbrochenes Wellenschema im Dreiviertelkreis verbunden durch Knoten schmückt (Hamburg, Kunstgew.-Mus., M. C. 846, Kunst und Kunsthandw., Wien 1912, Abb. 33, fast dieselbe Bordüre in einem Tierteppich, vgl. Bode, Vorderasiat. Knüpfteppiche, Abb. 8 und 13, Teppich von 1539, p. 33).

In der Herat-Schule werden auch noch figürliche Motive in die vielgestaltigen, zum Teil mit Blumenranken-Voluten gefüllten und untereinander verschlungenen Kompartimente eingeführt, meistens Vierpässe und Weinblätterformen, die sich jetzt über das ganze Feld verteilen, z. B. Kairo, Khediv.-Bibl., Bostan von 893/1487, (Martin, Teppichw., Fig. 95) und Einband, Moscheebibl. von St. Sophie in Stambul (Fig. 98) Ende 1400; ausgeschnitten, aufgeklebt und bemalt. So auch das Zeltdach im Behzad-Mss. von 1467, S. V. G. Noch 1410 standen diese Vierpässe einzeln und unverbunden, oft ziemlich unregelmäßig im Felde (Martin, Pl. 239). Natürliche und Fabeltiere füllen sie, wie der Simurg, der chinesische Phönix, der Drache und Wasservögel mit Wolkenbändern. Dieselbe Erscheinung ist bei gleichzeitigen Teppichen zu finden.

Später, in den Sefawi-Schulen, werden dann zur Tamaspzeit solche Figuren in Kartuschen- oder Medaillonformen wieder losgelöst und als Einzelstücke zum Schmuck der Randleisten um Einzelbilder verwendet.

Digitized by Google

Charakteristisch sind für die Timuridenzeit, Anfang des 15. Jahrhunderts, Tierköpfe in mannigfachster Gestalt auf Blattranken im Kreisgeflecht, sogenannte islamische Grotesken. Am schönsten wohl in einem Schahnamé, Anfang des 15. Jahrhunderts, M. Gulbenkian, Paris, Martin, painting, Pl. 241, cfr. Pl. 240, Mss. V. G. und F. R. M. dieser Zeit, sowie ein Sa'di, Bostan, Samml. W. S., Randleisten von 1490 etwa. Dies Motiv, das an die gleichzeitige Gotik erinnert, ist schon im 13. Jahrhundert in Syrien an Metallarbeiten zu finden, z. B. an einem Bronzebecken von 1240 n. Chr. Hier ist auch ein Einband vom Museum in Düsseldorf, A. M. 147, zu erwähnen, auf dem sich chinesische Schlangen mit Frauenköpfen dargestellt finden. In der Fayencemalerei ist das Tierkopfmotiv gleichfalls früher schon bekannt, z. B. an einer Lüsterfliese zu Berlin (sogar mit einer menschlichen Halbfigur, Sarre, Denkm., Abb. 86, p. 70, p. 146) und Leipzig im Grassi-Museum, als Fläche füllender dekorativer Schmuck unter Reliefbuchstaben (14. Jahrhundert). Noch Anfang des 16. Jahrhunderts tritt dies Motiv in Miniaturen auf, z. B. in einem Hafis von 915/1510, Dr. Ph. Fiedler, Leipzig.

Wir sahen in der westpersischen wie in der ostpersischen Schule das Wolkenband in der Ornamentik des 15. Jahrhunderts nur wenig berücksichtigt. In der Fliesenmalerei ist das Wolkenband so gut wie unbekannt, obwohl diese gerade im 14. Jahrhundert in der Darstellung völlig unter ostasiatischem Einfluß steht. Erst in der Sefawizeit, Ende des 16. Jahrhunderts, tritt es dort auf. Da muß es in Erstaunen setzen, wenn dasselbe Anfang 1500 in den Titelblättern und Kopfstücken einer Nizami-Handschrift, S. W. S., so stark entwickelt auftritt, daß es als Hauptmotiv bezeichnet werden kann, das völlig die üblichen Arabesken verdrängt.

Diese ornamentalen, für die Stilart der Sefawizeit typischen Zierblätter sind deshalb nicht mehr der Herater, sondern einer Schule Mittelpersiens zuzuweisen.

Das Buch ist von Mohammed Kami aus Isfahan 915—34/1509—27 für Mirza Mohammed Naki ebenfalls aus Isfahan im Hause des Maulana Husam ed din Ibrahim kopiert. Es ist nicht gesagt, in welcher Stadt, wahrscheinlich jedoch Isfahan. Die Maler Westpersiens mögen das mit dem Tschi durchsetzte Wolkenband erst gründlich gegen das Ende des 15. Jahrhunderts in Herater figürlichen Miniaturen kennen gelernt und sich seiner mit Begeisterung als eines neuen wirksamen Ornamentes für die Buchkunst bemächtigt haben.

Und zwar war es nur nötig, das partisanförmige sarazenische Zweiblatt, die Halbpalmette, bogenförmig im Halbkreis zu biegen und das eine Ende nach außen einzurollen. Die knollenartigen Ansätze am Halbbogen ähneln völlig dem Tschi. Diese Formung war dem Miniaturisten schon halb vertraut von dem bandartigen, gewundenen Ranken-Ornament her.

Es ist daher nicht mit Gewißheit zu sagen, daß der persische Miniator mit dem Wolkenband unbedingt ein chinesisches Motiv entlehnt hat, sondern dasselbe war in seiner symmetrischen Form ursprünglich ein rein persisches Gebilde, das dem chinesischen durch Zufall glich, zumal als man anfing, die Verschlingungen knotenartig zu gestalten und diese mehr zu betonen. Chinas Kunst entlehnt ist das Wolkenband gewiß nur in axial unsymmetrischer Form.

In dem Isfahaner Nizami bildet es das abschließende Hauptmoment in der Bordüre. Besonders fällt das Wolkenband in die Augen in den beiden länglichen Vierecken neben dem kleinen Mittelfeld mit Text, das im Gegensatz zu früher durch einen ornamentalen Streifen getrennt ist (s. Taf. 119).

Die Felder oben und unterhalb des Textes, mit Schriftzügen in Medaillons, sind größer

Digitized by Google

Königliches Leibroß mit Läufer.
In der Art Sultan Mohammeds. Anfang des 16. Jahrhunderts. Slg. H. Kevorkian.

Digitized by Google

geworden. Die Grundfiguren in Gold sind nicht mehr für sich begrenzt, sondern sie haben das Bestreben, sich zu dehnen und so in die Bordüre hineinzuwachsen, deren unendlicher Arabeskenrapport mit symmetrischen Dreipässen beibehalten wird.

Dadurch ist die Zeichnung in all ihrer reichen Pracht doch nicht mehr ganz so klar und übersichtlich wie in den vorhergehenden Schulen, zumal der von Herat. Die Verzierung mit Blumen hält sich noch in sehr mäßigen Grenzen und beschränkt sich hauptsächlich auf kleine farbige Blütensterne und Kelchblumen. In den Kopfstücken wird das Wolkenband mitunter auch schleifenartig, an seinen Ursprung erinnernd, in Rundschlingen behandelt.

Noch teilt sich, wie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt, die Fläche in durch Bänder verknüpfte oder nur aneinandergeschobene, vielgestaltige Planfiguren ein, mitunter auch nur in Einzelabteile. Äußerst reich und stets in neuer Form bieten sich die Rosetten der Exlibris der Tamaspzeit dar.

Von Farben tritt Schwarz jetzt diskret und ganz vereinzelt auf und verschwindet bald ganz. Man will die dunkle Note nicht mehr; alles drängt nach Licht und Heiterkeit. Grün, Manganviolett ist gleichfalls verschwunden, Blau und Gold, letzteres in den feinsten, bisher noch nicht beobachteten Nüancen und Kontrastwirkungen von Hell und Dunkel hat das Übergewicht.

In größter Feinheit und als kaum die ursprüngliche Form wachrufendes Ornament tritt das Wolkenband auf in einem Koran des Kalligraphen Mohammed bin-i-Ahmed von Täbriz[1]) aus dem Jahre 972/1565, der noch völlig den Heratstil des 15. Jahrhunderts bewahrt hat, allerdings nicht in derselben Reinheit und Klarheit, sondern unruhiger und bunter. Ein gewisses Übermaß von variierten Mustern herrscht vor. Es ist dies ein Koran im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, M. C. 855[2]) (s. Taf. 126).

Die Enden des Bandes sind nicht eingerollt, sondern sie laufen frei aus, zum Teil ohne Schwung nach innen oder außen. Auf diese Weise rahmen sie die Arabeskenfigur, ein ovales Medaillon, wohl ein, lassen es aber nach unten zu offen. Neuartig sind in diesen miniierten Blättern das Saumband um den Mitteltext, eine Art durcheinandergeschobene Wellenranke mit Blumen, die zackigen Bordüren und die Kartuschenform der beiden den Schriftsatz umschließenden ornamentalen Streifen. Diese sind mit gestielten Blumen guirlandenförmig gefüllt. Die ineinander verschlungenen Arabesken und Blumenranken scheinen ein besonderes Merkmal der Täbrizer Schule zu sein.

In einem Koran des 16. Jahrhunderts zu Berlin (Kgl. Bibl. 371, Abb. Müller, Islam I und Helmolt, Weltgeschichte Bd. 3) wird das Innenfeld durch unregelmäßige Vielecke zerlegt, während in den Außenteilen Pässe und Kartuschen durch eine Reihe viereckiger, rhombenförmiger Figuren durchwoben sind (siehe ferner Wien, Fl. Cod. 1587, Koran von Ibrahim ben Ali Schah aus Isfahan von 1556).

Auch die Samarkander und Bochara-Schule des 16. Jahrhunderts verwendet das Wolkenband als Ornament, und zwar vorteilhafter in Gold gegen das grelle Weiß, mit den bunten Farben der späteren westlichen Schulen.

Waren die Herater Bordüren anfangs einfach und geometrisch, wie bereits bemerkt, mit Arabeskenfüllung gehalten, so sind die späteren mit bunten wechselreichen Medaillon- und Vielpaß-Figuren geschmückt, wie in einem vom Kalligraphen Mahmud ibn Ischak esch Schihabi von Herat geschriebenen Dschami von 964/1557 (Samml. Sarre, M. C. 693), in

[1]) Ahmed ben Mohammed von Täbriz von 866/1461, M. C. 652. Dieser Ahmed nicht gut derselbe. S. p. 148.

[2]) Der Münchner Katalog bezeichnet ihn als persische Arbeit in der Türkei.

Digitized by Google

dessen reichem Einband das Wolkenband stark auftritt, und einem anderen Dschami von 1591 (Samml. W. S., B. C. 187). Die Bordüren von Bochara erscheinen noch reicher, aber auch unübersichtlicher und unharmonischer in der Farbe, z. B. im Diwan suppl. turc. 762 von 1564 n. Chr., Paris (Migeon, Fig. 17).

Vom 17. Jahrhundert an wird das Wolkenband-Ornament in der persischen Buchkunst immer mehr vernachlässigt, dies ist auch als Wolkengebilde in Bildern der Fall; oder es erscheint noch hier und da in ganz verkümmerter unverstandener Form, namentlich auch in indischen Miniaturen, wo es nie recht Fuß gefaßt zu haben scheint. In der Türkei beherrscht es fast zu gleicher Zeit wie in Persien die überreiche Buch-Ornamentik, und wird schließlich dort zum natürlichen Band-Motiv (vgl. Teppich, Leipzig, Kunstgewerbe-Mus.). Freilich wird vieles, was wir bis jetzt, ehe wir die türkische Buchmalerei genügend studiert haben, in gutem Glauben als türkisch bezeichnen, von persischen Meistern herrühren. Als türkische Beispiele seien genannt M. C. 867, Koran, Jeuniette, Paris, 16. Jahrh. (Migeon, Fig. 8) mit von der alten Schablone abweichenden Saumbändern. Ferner Samml. Zander, Koran, 16. Jahrhundert, M. C. 864, A. M. Taf. 35/36 und Kunst u. Kunsthandw. Wien. Anfang des 16. Jahrhunderts, wie es scheint, noch nicht in der Türkei auftretend, z. B. Khadsche Selman, M. C. 854, von 950/1543 (Samml. Schulz).

Sehr selten erscheinen auf ornamentalen Titelseiten Darstellungen von Menschen, aber daß sie vorkamen und zu verschiedenen Zeit-Perioden, das beweist eine illuminierte Handschrift Samml. Martin (Martin, painting Pl. 243, von 1434 (?) Herat) mit Engel-Figuren, M. C. 651 von 841/1438, und ein Sa'di vom Schönschreiber Mohammed ibn Inajet ullah mit Eck-Miniaturen, Szenen aus Dichtungen von Nizami, in den Titelblättern datiert 993/1584, Samml. Schulz (A. M. Taf. 35).[1]) Ferner im Album Vignier, Paris, Anf. 17. Jahrhundert (Martin, Pl. 261 u. 262), wo auch reiche figürliche Szenen auf den Buchrändern.

In dieselbe Zeit, die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, muß auch die Entstehung einer miniierten Kopie einer religiösen Abhandlung verlegt werden, die in mehrfacher Hinsicht interessant ist, M. C. 695, Frankfurt a/M. Kg. M. (s. Tafel 124). Man könnte versucht sein, die Titelseiten früher anzusetzen. Die Trennung vom Blumen-Dekor in Herater Stil-Art, der hier besonders reich erscheint und im Kreisgeflecht das ganze Mittelfeld wie die Rand-Bordüre überzieht, und den sehr feinen Arabesken alter Schule, z. B. Dreiblätter und Halbpalmetten, ist streng durchgeführt, aber vieles spricht gegen eine frühzeitige Datierung. Der unendliche Rapport ist nicht mehr konsequent aufrecht erhalten, die Bordüre nicht durch eine gerade Linie begrenzt, sondern endet in zackigem Halbbogen wie in den meisten Miniaturen dieser Epoche, vielleicht schon Mitte des 16. Jahrhunderts. Hauptsächlich aber sind Schrift und Dekor der Mittelkartusche nicht mit der Stil-Art des 15. Jahrhunderts in Einklang zu bringen. Und schließlich deutet die ganze Flächeneinteilung der Blätter, das Hervorheben und Betonen von Einzelformen in dem dichten Netz der Ornamente auf den Wandel in der Stil-Art hin, wie er sich um die Wende des 16. Jahrhunderts vollzog. Somit ist dies Zierblatt ein lehrreiches Zeugnis für die spätere Sefawi-Zeit.

Die Sammel-Palmetten werden hier bereits zu abgegrenzten Schildern und Medaillons und, wie die kartuschenförmige Tafel in der Mitte, mit kleinen Zacken nach innen und außen versehen. Das Saumband um den großen Mittelplan grenzt dasselbe nicht mehr ab von der Bordüre, es liegt scheinbar nur auf einem größeren, von Zacken umschlossenen

[1]) Siehe Miniat. pers. 29. Dies Blatt und mehrere andere, wie 27, 28, 90, wurden ohne mein Wissen und gegen meinen Willen in diesem Werke publiziert, wie auch seinerzeit Martin in seinem „Painting" von mir keine Erlaubnis eingeholt hat.

Digitized by Google

dekorativen Feld, denn das Muster geht unter dem Band weiter, als wäre eine Abgrenzung nach dem Innenfeld nicht vorhanden.

Dies Zersprengen der alten durch die Traditionen geheiligten Fesseln, das Sichstrecken und Dehnen in neuer Freiheit und Kraft der Erfindung, im Übersprudeln der Phantasie, stets interessant und das Auge fesselnd, aber auch nur allzu oft voller Zügellosigkeit und unter Verletzung harmonischer Schönheitsgesetze, das ist das charakteristische Merkmal der Buch-Ornamentik in der mittleren und späteren Sefawi-Zeit, ja bereits im Beginn, wenn eine Handschrift, Martin, painting Pl. 244, richtig von 1524 datiert ist.

Im ganzen ist noch folgendes zu bemerken. Zuerst tritt die Arabeske früherer Epochen jetzt vor dem Blumen-Dekor auffallend zurück, aber dieser hat zunächst bisweilen noch einen ziemlich unnaturalistischen, ja oft geradezu ornamentalen Einschlag.

Die Flächen überspinnenden Muster werden in Flächen betonende Einzel-Formen aufgelöst. Und zwar werden die Halb-Palmetten so vergrößert und vergröbert oder eckig breit gehalten, daß sie selbst zu einem Haupt-Ornament im Gesamtfelde werden, vgl. M. C. 694, Sa'di von 1585. Große Ranken mit eingestreuten Blumen folgen allen Windungen dieser Riesenhalbpalmetten guirlandenartig.

Immer neue reiche Formenfiguren werden erfunden, geschweifte oder eckige Palmetten-Ovale, solche mit Zweispitz-Palmetten, Palmetten-Medaillons und Fächer-Palmetten oder diesen gleichgestaltige Figuren, alle mit bewegten Konturen und ein und ausschwingenden Kurvenstücken.

Bisweilen begegnet man auch ornamentierten Seiten, die abgesehen von der großen, von zwei kleinen Medaillons oben und unten umgebenen Mittelrosette, den Bucheinbänden gleichen, mit den großen Rosettenstücken in den Ecken (cfr. Martin, Pl. 259).

Auch die Einteilung der Fläche in zweispitzige Ovale mit Blumenfüllung in naturalistischer Auffassung durch Rispenzweige oder schmale dünne Halbpalmetten oder Bänder kommt, allerdings weit später, öfters vor, zumal in Lackeinbänden, ganz wie auf Fliesen und Teppichen.

Unruhig und zackig wird immer mehr im 17. Jahrhundert die Linie geführt bei den Palmetten und Zweiblättern. Schließlich werden sie gefiedert und gezackt in naturblattähnlichen Formen mit Innen-Zeichnung.

Große lange gefiederte Partisanen oder federartige Blätter im Verein mit stattlichen Kelchpalmetten mit eiförmigem Herzstück und umrahmt von einem Blätterkranz, den Granatapfelblumen mit rund herumlaufendem Kontur, schmücken die Buchränder[1]) oder auch die Mittelfelder, oft mit Vögeln belebt in dichtem Geranke; in den Kopfstücken erscheint die Kelchpalmette dagegen auch von der Seite gesehen als große gefiederte Blume (cfr. Martin Pl. 255, Coll. Tabbagh frères, Paris. Innenfeld aus dieser Zeit; von 1550 mag nur die Bordüre sein. Aus dieser Zeit wohl auch Martin, Pl. 258).

Die lineare Führung des Wolkenbandes in überhöhtem Halbkreis, wie noch unter Abbas II. an der Grabmoschee zu Ardebil von 1648 eines Isfahaner Meisters, steht im Gegensatz zu der anstatt im vollen Kreise der Frühzeit jetzt in der Kreiswelle oder in flachem Schwunge oder im Halbkreis laufenden Pflanzenranke. Sarre[2]) betont das wurmartige Aussehen mit im Schwunge nach außen eingezogenen Enden, welches einen kriechenden Eindruck hervorruft. In dieser kriechenden Führung folgen fortab auch die Arabeskenranken. Sie weisen somit hin auf die nächste Figur und schaffen gewissermaßen einen Ersatz für den abge-

[1]) Z. B. im Urfi von Schiraz für Khodscha Abdul Kerim geschrieben, von 1588. B. C. 183, S. W. S.

[2]) Es sei hier auf die ausgezeichnete Darstellung der ornamentalen Entwicklung des 16. u. 17. Jahrh. der Sefawizeit in den für die persische Ornamentik so wichtigen Fliesenmalereien von Ardebil hingewiesen in Sarres Denkm. p. 47 ff.

Digitized by Google

dankten unendlichen Rapport. In der Folgezeit nähert sich das Wolkenband allerdings wieder mehr dem Halbkreis. Schließlich tritt es nur unsymmetrisch als Streuform auf, vgl. Nizami von 1604—26, M. C. 717.

Die Blumenfüllung wird mit der Zeit immer realistischer, zumal unter Kerim Khan im 18. Jahrhundert. Deutlich lassen sich Nelke, Schwertlilie, Iris, Rose, Mohnblume, Anemone und Doldenblumen, Pfirsich und Apfelblüte unterscheiden, mit einem Wort alle holden Kinder der persischen Flora. Sie sind der Natur abgelauscht, allzuoft mit deutlichen Anklängen an das abendländische Rokoko.

Es gelingt dem persischen Malkünstler jetzt auch, was seinen Vorgängern versagt blieb, unter dem europäischen Einfluß die Blumenkörper plastischer zu gestalten.

Da ist keine Spur mehr von Stilisierung zu sehen oder von chinesischen Elementen von nun ab, zumal in der Lackmalerei.

Abwechslungsreicher sind jetzt die Bortenbänder und Saumleisten. Es erscheinen ineinandergeschobene Wellenranken oder Blumenranken im Wellenschema, aber die Blütensterne oder Rosetten treten stark hervor, und die Wellenlinie verschwindet fast. Oder stilisierte federartige verdeckte oder geschlossene Kelchpalmetten treten auf an langen Stielen mit kleinen Blumen und ährenförmigen oder palmwipfelartigen Blütengebilden, die mit Fuchsschwänzen verglichen worden sind.

Das Durchbrechen und Nichtachten aber der Form, zuguterletzt das immer größere Nachgeben dem europäischen Einfluß gegenüber mußte der Ornamentik gefährlich und verderblich werden. Der Arabeskenschmuck wird immer armseliger, trotz der gespreizten Pracht. Der Goldschimmer wird immer fadenscheiniger und gelblicher. Es liegt etwas Talmiartiges in dieser dekadenten dekorativen Kunst.

Der Blumenschmuck tritt schließlich auf dem Felde der Lackeinbände als Buketts mit oder ohne Vasen, mit Schmetterlingen oder Blumen belebt auf, z. B. von Atäschgeda, der Feuertempel von 1231/1816, Kopist Mohammed Baqir ibn Hadsch Ali Azghar, B. C. 190, oder als freie asymmetrische Komposition wie Naki, Diwan von 1007/1599, geschr. von Mohammed Schah Darai von Lar, B. C. 191, S. W. S. Die leere Fläche wird mit auf flüchtig angedeuteter welliger Bodenfläche wurzelnden Bäumen oder einzeln in der Luft frei stehenden Stauden oder Blumen geschmückt ohne alle verbindenden ornamentalen Linien. Dazwischen stehen axial asymmetrisch angeordnet Wolkenschwämme oder Wolkenbänder, gewissermaßen als Streumuster, wie in den Teppichen. Dies auch in Wandfresken von Aschraf oder Isfahan (Sarre Denkm. Abb. 144 u. p. 106).

Der indische rhomboidförmige Rahmen um Blumen, meist zu Dreien, unter europäischem Einfluß ist jetzt stark beliebt, wie auch in den Teppichen.

Zur Zeit Fath Ali Schah's, des Kadscharen, im 19. Jahrhundert scheint der Buchkünstler das Gefühl für harmonische Flächeneinteilung gänzlich verloren zu haben. Fast planlos ordnet er seine Figuren im Felde an und schmückt dasselbe mit einem dichten Blumenteppich (s. Taf. 131).

Wohl ranken und durchschlingen sich noch die Blumengebilde, aber sie lassen sich schwer in Einzelformen entwirren und ordnen. Die Farbfläche geht jetzt der Zeichnung vor und läßt den Rhythmus der dekorativen Linie nicht mehr aufkommen. Aber auch der Farbensinn ist mit dem feinen Geschmack im Absterben.

Freilich lassen sich auch hier noch viele Anklänge an die alten klassischen Muster erkennen, doch sind das rühmliche Ausnahmen.

Digitized by Google

Der Miniator kehrt mitunter auch zur Arabeske alten Stiles und zu geometrischen Mustern zurück, wie es den Anschein hat, um so häufiger in flüchtigen Kopien, um vielleicht der mühsameren naturalistischen Wiedergabe des Blumendekors zu entgehen, oder aber aus Mangel an Erfindungsvermögen in gedankenloser Nachbetung oder vermittels Schablone.

Der gute Buchmaler Persiens wird allerdings auch heute noch bei der Kopie einer älteren Handschrift das frühere Stilgefühl nicht los werden, und wenn er es noch vermag, seiner Zeit anzupassen versuchen oder aber sich ihm ganz hingeben. Dazu aber fehlt es ihm an Bestellern. Seine Kunst ist zu kostspielig geworden für das heutige verarmte Iran.

Schikasté-Schrift. 19. Jahrhundert.

Digitized by Google

Kapitel XI.

Die Maler und Malschulen.

Ist die Anzahl der Werke unbekannter Maler eine verhältnismäßig große und die von Künstlernamen, welche durch Signaturen, eigenhändige oder nachträglich hinzugefügte, überliefert sind, eine sehr geringe, so zählen die Quellen zahlreiche Meister auf, deren Schöpfungen vermutlich anderen zugesprochen werden, oder die verschollen und zugrunde gegangen sind durch die Ungunst der Zeiten.

Namenszeichnungen sowie Angaben von Jahreszahlen und Provenienzorten sind überdies von nur bedingtem Wert. In den meisten Fällen rühren sie nicht von den Malern selbst her, sondern sind von Kopisten, Sammlern und Kunstkennern hinzugesetzt worden, wie das auch im Islam stets gang und gäbe war. Nicht immer in böser Absicht oder mit dem Bewußtsein der Fälschung, ursprünglich sicher nicht. Viel häufiger geschah dies aus Unkenntnis, zumal in letzter Zeit, da der Durchschnittsmann in Persien so gut wie nichts mehr von seiner alten großen Kunst und seinen früheren genialen Künstlern weiß.

Es gibt zweierlei Arten Kopien, eine getreu nach dem als Meisterwerk anerkannten Original womöglich durch Pausen hergestellt, die andere mit einem originalen Grundgedanken und verschiedener Detail-Ausführung, sowie einer etwaigen Vereinfachung oder Erweiterung.

Nur dann läßt sich auf die eigenhändige Signierung eines Malers schließen, wenn sich das betreffende Bild sozusagen durch ein Pedigree bis zur Zeit seines Schöpfers zurückführen läßt, oder eine Zuweisung als richtig anerkennen, wenn Stil, Qualität, Schrift und Material für die angegebene örtliche und zeitliche Provenienz sprechen. Die diskrete echt künstlerische Art einer dem Beschauer kaum bemerkbaren Namenszeichnung, etwa auf einem Stein oder zwischen den Wurzeln eines Baumes, zeugt sicherlich von dem ausgesprochenen Kunstgefühl des Zeichners, und spricht für die Echtheit des Bildes, sowie das authentische urschriftliche Zeugnis seines Schöpfers, allerdings selbst da nicht immer mit unfehlbarer Sicherheit.

Die Signatur lautet gewöhnlich: „bi rikam بہ رقم, bi amal بہ عمل, bi kar بہ کار, harare حرره, abd عبد, mäschke مشقہ, rakime راقمہ oder kitabe کتبہ, dann surat tahr ir jaft صورت تحریر یافت, itmam jaft اتمام یافت, oder bi itmam räsid بہ اتمام رسید, abräng oder sakhté schud برنگ یا ساخته شد, auch simt سمت, von Seiten kommt vor, stets mit Beiwörtern der Ergebenheit. Für das Bildnis steht taswir تصویر, oder schabih شبیہ, surat صورت.

Eine Durchsiebung der Künstler-Signaturen behufs Auswahl der echten Namenszeichnungen, wie sie Karabacek mit gewissem Recht fordert (Sitzungsber. d. kaiserl. Akad. d. Wissensch. in Wien Bd. 167, I. Abh. p. 48, Wien 1911), wird auf Grund der geringen Anzahl derselben von nur geringfügigem Nutzen und zweifelhafter Beweiskraft sein.[1]) Vor der Hand

[1]) Neuerdings versucht es Miniat. pers. 1913.

Digitized by Google

herrscht noch eine große Verwirrung und Verwechslung, die bei den kurzen, ziemlich gleichlautenden Autornamen, die meistens durch Nisben, Relativnamen- oder Titel, in dem Lande der Titel[1]) unterschieden werden, oder oft incognito erscheinen, mit einem Pseudonym, das den Träger besser individualisiert als der bürgerliche Name, nicht Wunder nehmen darf, hauptsächlich bei der Spärlichkeit biographischer Daten.

Es ist erstaunlich, von welcher Vielseitigkeit die persischen Buchmaler waren. Sie übertrafen in ihrer Geschicklichkeit auf allen kunstgewerblichen Gebieten und der Wissenschaft noch ihre Kollegen in Europa. Oftmals waren sie zugleich Dichter, Koranleser, Musiker, Schreiber in den Staatskanzleien und Schreiblehrer, Graveure und Ziseleure,[2]) Buchbinder, Papierverfertiger, Handwerker aller Art, u. a. auch Schneider und Köche, z. B. Abdullah Aschpez, der Koch oder Tabbakh von Herat (Huart, p. 96). In der Architektur spielen sie eine Rolle durch die Entwürfe und Ausführung von epigraphischem Dekor, der sich zum Teil erhalten hat. Hie und da üben sie sogar nebenbei den Herrscherberuf aus.

Es werden für den Maler folgende Bezeichnungen unterschieden, und zwar *nakkasch* für alle Gattungen von Malerei, dann *musawwir* als Maler und Zeichner des Porträts, *tarasch* als Ausschneider und Zeichner der Arabesken, oder *nakarindé* in schwarz-weiß, für das auch *muherer* gebraucht wird. Der Vergolder heißt *muzahibb*. Dazu kommt der Buchbinder.

Als frühester bekannter Maler des eigentlichen Iran — im Gegensatz dazu steht Groß-Iran, das nicht als politischer Begriff, sondern als Gebiet iranischen Geisteslebens aufzufassen ist — kann Dschemal aus Isfahan gelten, der in der Geschichte der Seldschuken von Abu Bekr Mohammed ibn Ali el Rawendi erwähnt wird; vgl. Ms. von 635/1235 Bibl. Nat. suppl. pers. 1314, fol. 25 v°, Kat. Blochet-Schefer (Huart, p. 329). Darnach läßt Togrul, der letzte Seldschuke in Persien (1178—93), der Sohn von Arslan, im Jahre 580/1184 einen Sammelband verschiedener Poesien von dem Isfahaner Meister illuminieren. Unter jedem Porträt der betreffenden Dichter stand ein Vers. Wahrscheinlich werden sich diese verlorenen Miniaturen nicht viel von denen des Bagdadstiles, z. B. denjenigen zum Werke des Galenus aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, unterschieden haben (Wien, Fl. Cod. 1462).

Von vormongolischen Malern wurde neulich erst Abdullah ben el Fadhl von Mesopotamien mit einer pharmakologischen Abhandlung von 619/1223 bekannt (M. C. 583, Samml. Martin), während bisher Jahja ibn Mahmud von Wâsit in Babylonien mit den Makamen des Hariri von 634/1237 als der einzige überlieferte Vertreter von erhaltenen Buchmalerein der Kalifenzeit galt (B. N. Blochet-Schefer, p. 8).

Beide Maler sind hier zu nennen nicht als mutmaßliche Meister persischer Schule, wie man früher annahm, wohl aber als Künstler eines mit derselben übereinstimmenden Stiles, wie u. a. z. B. die Gestaltung des pflanzlichen Dekors in der gleichzeitigen persischen Keramik beweist. Dieser geht wahrscheinlich auf sassanidische Vorbilder zurück (vergl. Sassanidenteller, Tafel 123, A. M.), wo dieselben gewundenen rautenförmigen Pflanzengebilde zu sehen sind.

Wenn sich aus der Zeit der Mongolenherrschaft (1256—1349) überhaupt keine Malernamen bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhalten haben, so liegt dies in erster Hinsicht natürlich an den alles verheerenden Kriegsstürmen jener wild bewegten Epoche. Dann aber ist der Grund wahrscheinlich der, daß, wie wir gesehen haben, in dem Reiche der Ilchane, die zuerst etwa bis Arghun Khan indifferent gegen jede Religion, von da ab dem

[1]) Schulz, Zustände in Persien p. 81 u. f.

[2]) Auch sie werden als nakkasch bezeichnet, z. B. Hadschib Masud ben Ahmed aus Herat, 559/1163, arab. Inschr. M. v. Berchem, A. M. p. 3.

Digitized by Google

Christentum zuneigten und dem Judentum freundlich, dem Moslim aber feindlich gesinnt waren, die buddhistische Malerei übermächtig und unerreicht dastand, wie in der persischen Literatur immer und immer wieder hervorgehoben wird.

Fremde chinesische oder in Chinas Kunst erzogene und von ihr erfüllte türkische Künstler von Ostturkestan schaffen zu dieser Zeit in Iran.

Für die Einheimischen war es daher schwer, sich in den neuen ostasiatischen Geist einzuleben, mit dem Bewußtsein ihrer schwachen Leistungen im Vergleich mit den Meisterwerken ihrer chinesischen Rivalen. Daher bedurfte es einer geraumen Zeit, bis es der sogenannten persisch-mongolischen Schule gelang, die alten Traditionen der neuen Kunstwelt anzupassen.

Währenddessen bewahrten sich die Maler in Bagdad, in Damaskus und vor allem in Täbriz, der Hauptstadt der Provinz Azerbaidschan, die der Sprache und Bevölkerung nach schon lange Jahre türkisch war, ihr eignes Kunstgebiet, die Kalligraphie und die Ornamentik. Hierin konnten sie nicht von den buddhistischen Kollegen geschlagen werden.

Unter ihnen ist der Miniator Mohammed bin-i Mahmud el Baghdadi zu nennen des Dschami el Tawwarikh B. N. von 1310 (Martin, Pl. 238).

Erst unter Abu Sa'id (1317—35) ändert sich alles, als ganz Iran vollständig islamisiert wurde.

Kalligraphen des 13. und 14. Jahrhunderts sind mehrfach überliefert, gewiß befinden sich darunter auch Miniaturisten und Illuminatoren. Von ihnen seien einige hervorragende deshalb genannt: Der Kopist eines Kalila we Dimna von 633/1236 Jahja ben Mohammed, Paris, Privatb.; ferner der Musiker Abd el Mumin von Isfahan (Huart, p. 83), der Sohn des Zafi ed din († 646/1248) und Mitschüler von dem berühmten Schönschreiber Dschemal ed din Jaqut Mostazimi von Bagdad († 1298), Maulana Jusuf Khorasani von Herat, der in demselben Jahre stirbt wie sein Lehrer und Schah Jusuf zeichnet (Bibl. St. Sophie Constantinopel Ms. von 668/1269). Weiter Ali bin-i-Mohammed bin-i-Ali el Semnani zu Isfahan von 713/1313, Kopist eines Tarikh-i Tabari, Gotha, Pertsch p. 47, Abul Fadhail ibn Ali Ishak, der Kopist der Makamen des Hariri vom 29. März 1334 in der Wiener Hofbibibl., Fl. Cod. 372; und Abdullah Zairafi von Schiraz in Täbriz tätig, Sohn des Khadsche Mahmud, des Wechslers von Täbriz, † 742/1342. Die kgl. Bibl. Berlin besitzt von ihm eine Abhandlung über Schreibkunst (vgl. Pertsch 318, p. 341).

Im Jahre 774/1372 versieht Ibrahim el Amadi den Koran von Sultan Scha'aban, dem Mozafferiden, mit malerischem Schmuck, und von Abu Ishak aus Jezd, Sohn des Husein, ist ein Blatt (A. M. VII, p. 14, M. v. Berchem) für denselben Herrscher im Sammelbande der kaiserl. Yildizbibl. zu Konstantinopel aus dem Jahre 777/1376 erhalten, eine kopierte Schrift des berühmten Kalligraphen Scheich Ahmed Suhrawerdi (14. Jahrh.). Koranbibl. St. Sophie Constant. Kat. 6 von 718/1318 (Huart, p. 89).

In Bagdad und Täbriz steht am Ende des 14. Jahrhunderts die Schule der Miniaturisten in vollster Blüte. Die Herren von Azerbaidschan und Irak Adschemi, die Ilchane oder Dschelairiden aus dem Geschlechte des großen Hasan sind selbst zum Teil bedeutende Künstler.

Ein ganz hervorragender Meister ist Dschuneid Nakkasch Sultâni, der in Bagdad 799/1396, also zur Timurzeit, einen Khwadschu Kirmani illustriert, vgl. B. M. Add. 18113.

Sultan Oweis (1356—75), ein gewandter Schönschreiber, wird zwar nicht als Maler bezeichnet, er war es aber vermutlich, denn aus seiner Schule gehen zwei vielgerühmte Malkünstler hervor.

Digitized by Google

Porträt eines Gelehrten.
Schule von Samarkand. Ende des 16. Jahrhunderts. Sig. H. Kevorkian.

Porträt von Baber Padischah (nach Aufschrift).
Ostpersien. 16. Jahrhundert. Sig. H. Kevorkian.

Digitized by Google

Der erste ist sein Sohn SULTAN AHMED (1382—1410), zugleich Poet und Musiker, Graveur, Meister in der Goldmalerei, Bogenschütze und Verfertiger von Khattembändi, Holzmosaik (Müller, Islam II, p. 285. Ouseley, III p. 66 nach Daulat Schah, Leben der Poeten von Samarkand). Leider sind weder seine Werke noch seine Manier bekannt.

Der zweite Schüler ist ABDUL HAJI, Meister des Schriftduktus Diwani und berühmter Miniaturmaler Mitte des 15. Jahrhunderts (Huart, p. 206, 336). Hier allerdings ist Schüler freilich nur als mukallid, Nachahmer des Stiles oder Duktus aufzufassen. Der Meister führt den Ehrentitel pischwa, der dem nachgeahmt wird, arabisch mukteda. Der Rivale heißt rakib, und der Gegner muchâlif (Karabacek, Riza Abbasi, p. 44). Der wirkliche Lehrmeister, mu'allim, von Haji war Mollah oder Monla ABDULLAH SIMI von Nischapur, der nach dem Menâkib-i-hünerweran I. c. Fol. 29 r in Meschhed Professor der Koranrezitierung, Logogriphendichter und Vortragender von Gedichten, sowie Schönschreiber in sechs Schriftarten war. Seinen Beinamen Simi erhielt er als Zeichner von Münzinschriften (Karab., Riza A., p. 22). Auf allen Gebieten der Buchkunst war er bewandert, in der Verfertigung von Schreib- und Buntpapier und in der Bereitung von vortrefflicher Tinte. Der Mollah verstand es weiter, die Blätter mit Gold zu besprengen, mit flüssigem Golde zu zieren und Schrifttafeln zusammenzusetzen (wasalak). Er war in Nischapur und Meschhed unter Fürst Ala ed daulé tätig, wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch, denn der Poet Kâtibî, genannt Mohammed Turchisi, der 839/1435 an der Pest stirbt, nimmt Simis scharfe Kritik über seine Schreibkunst sehr übel, und geht nach Herat. Später steht er in Diensten des Scheich Ibrahim, König von Schirwan, und des Iskender, Sohn des Kara Jusuf von Azerbaidschan (Huart, p. 214).

Abdul Haji ist wahrscheinlich identisch mit Abdul Haji Munschi von Nischapur z. Z. des Sultan Abu Sa'id, des Timuriden, hierauf bei Emir Hasan bis zu seinem Lebensende. Huart nennt noch den Kalligraphen Khadsche Abdul Haji von Asterabad unter Abu Sa'id, Uzun Hasan, Sultan Jakub und anderen Fürsten vom weißen Hammel, der unter Schah Ismael, dem Sefawiden, 907/1502 starb, nnd Derwisch Abdul Haji von Nischapur unter Abu Sa'id und Husein-i-Baikara (Huart, p. 317). Aller Wahrscheinlichkeit nach stets ein und dieselbe Person. Er gilt als Erfinder des Talik unter Schah Ismael. Aber war er wirklich Maler? —

Durch Abdul Hajis Entführung von Täbriz, 1468, soll türkischer Tradition nach, persischer Malstil nach dem osmanischen Reiche gekommen sein. Nach Erlija Sijahat Namé (Stambul VI, p. 152) soll es der usbeghische Künstler Baba Nakkasch gewesen sein z. Z. Bajezid II. (1481—1512), in Wahrheit geschah es wohl schon früher (cfr. Jacob, Hinweis auf wichtige örtliche Elemente der ottom. Kunst, Der Islam, Bd. 1, Heft 1, 1910). Die Fayencemalerei kam von Täbriz nach Isnik in der Türkei etwa unter Soleiman I., 16. Jahrhundert.

Mit der Weltherrschaft Timurs († 1405) treten die künstlerischen Persönlichkeiten der Täbrizerschule mehr aus dem Dunkel hervor und nehmen greifbare Gestalt an.

An der Spitze der Schönschreiber und Miniatoren steht MIR ALI, der Sohn des Elias et Täbrizi el Burdschi, wie er sich zeichnet, London, Br. Mus. Add. 18113 von 1396, Bagdad (Rieu, p. 621), auch kudwat ul kuttâb (Modell der Kalligraphen) genannt. Nach dem Madschlis ul Muminin, Fol. 468, nennt ihn der später nicht minder berühmte, nach anderen der größte Kalligraph Sultan Ali Meschhedi, den Erfinder des Nastalik und einen Zeitgenossen von Scheich Kemal aus Khodschend († 803). Das Ai'n-i-Akbari sagt: „In der Zeit von Timur lebte Khadsche Mir Ali Täbrizi. Er ist der Nastalik-Erfinder, einer Ver-

Digitized by Google

bindung von Talik und Naskh, man glaubt aber nicht, daß es Nastalik genannt wurde" (vgl. Mirât ul Alam, Fol. 458). Nach Mohammed Täbrizi geschah dies infolge eines Traumes 823/1420 (Huart, p. 208). Dagegen spricht aber das bereits besprochene Ms. Add. 18113 des British Mus., das schon 1396 in Nastalik geschrieben wurde. Im Jahre 841/1437 oder 1441 lebte er noch, nach Chwandamir sogar unter Schah Ismael, was nicht gut möglich ist. Im Nafasi zadé Ibrahim wird erzählt, Mir Ali habe in kümmerlichen Verhältnissen gelebt, weil er ehrlich war, in hoher Gunst bei den Souveränen von Bochara (Huart, p. 208). Hier ist offenbar beide Male Mir Ali von Herat gemeint.

Wenn es dem großen Tamerlan bei seinen Eroberungszügen über die halbe Welt sicher an Zeit gebrach, sich selbst der Schreib- und Malkunst zu widmen, wie so mancher andere asiatische Fürst vor ihm und nach ihm, so ließ er es sich doch angelegen sein, ihre Meister um sich zu sammeln und sie vom Westen des Reiches nach der neuen Hauptstadt Samarkand zu entführen. In seiner Kanzlei wirkt unter anderen Kalligraphen noch der Emir Mohammed Bedr ed din aus Täbriz, der Sohn des Arztes Hadschi Bendeghir ebendort, zugleich Schwiegersohn und Schüler des großen Mir Ali und des Scheich Kemal Khodschendi (Huart, p. 93). Sein Grab befindet sich in Täbriz. Im Auftrage des Herrschers schreibt er in flüssigem Golde einen Brief an den Mamelukensultan Melik Faradsch von Ägypten, drei Spannen breit und 70 Ellen lang, mit der Aufforderung, den Sultan Ahmed ibn Oweis gefesselt zu senden zugleich mit dem Haupte von Kara Jusuf; außerdem wurden alle Eroberungen Timurs aufgezählt. Die Ausführung trägt ihm das allerhöchste Lob ein. Im Gegensatz hierzu wird ein Koran in winziger Gestalt, sicher ein größeres Meisterwerk, von seiner Hand geschrieben, von dem Herrscher verächtlich als seiner nicht würdig zurückgewiesen. Fast dieselbe Anekdote wird von dem Schreibkünstler Omar Aqta berichtet (Huart, p. 252). Auch damals also bestand noch die Vorliebe für das Großformat persisch-mongolischer Schule. Nach Scheref VI, p. 202, 296 wird auf Seidenpapier mit frischem Moschus anstatt mit Tinte geschrieben, dies kann als das höchste Raffinement gelten, z. B. Brief Timurs an Jusuf Sofi, Scheref II, p. 296. Bekannt ist auch aus den Quellen (Huart, p. 208, 235) der vielgewandte Sohn von Mir Ali von Täbriz, der Schöpfer der Ausschneidekunst, Mir Abdallah, mit dem Zunamen Mohammed Baqir oder Schekerin Kalem (die Zuckerfeder). Von ihm Diwan des Husein-i Baikara, Bibl. St. Sophie Konstantinopel. Sein Sohn ist Dust Mohammed, gleichfalls Ausschneider.

Zwei aus der großen Zahl der direkten und indirekten Schüler Mir Alis des Älteren sind hervorzuheben, nämlich erstens Maulana Azher von Täbriz, der Lehrer und Erzieher des bereits erwähnten Sultan Ali Meschhedi (Br. Mus. Add. 16820). Azher mit dem Zunamen ustad-i-ustadan, der Meister der Meister, war ein vielgereister Mann und Mekkapilger, der zuerst in Herat tätig war, sodann in Persien herumwandelte sowie in Syrien und Palästina, wo er 880/1475 in Jerusalem starb (Huart, p. 215).

Der zweite Schüler war Maulana Dscha'fer aus Täbriz, der Lehrer des Vorigen. Er war nach Daulatschah der Bibliothekchef von Baisonghur, dem Timuriden, Gouverneur der Provinz Dschurdschan (1404—47) in Asterabad und Leiter der Akademie der 40 Kalligraphen und Miniaturisten in Herat. Somit ist er sozusagen, wenn nicht der Vater, so doch der Stifter und Lehrer der modernen iranischen Buchmalerei. Vielleicht ist er derselbe wie Hakîm Dcha'fer aus Herat (Herewi) (cfr. Huart, p. 210).

Schließlich sei noch ein sehr geschickter Miniator in der Kanzlei von Timur genannt (Huart, p. 94/95), nämlich Khadsche Abd el Kadir, mit Beinamen Gujendé, der Beredte, der nebenbei in der Prosodie und Musik wohl bewandert war. Zuerst im Dienste des

Digitized by Google

Dschelairiden Ahmed, zieht er nach dessen Tode an den Hof von Mirza Miran Schah, fällt in die Hände Timurs, der den Ängstlichen verschont, und dient zuguterletzt Sultan Schah Rukh. Er stirbt 838/1434 an der Pest. Jedenfalls ist er derselbe wie Sejid Abd el Kadir, Sohn des Sejid Abd el Wahhab von Khorasan. Ein Koran seiner Hand befindet sich in der Selim-Moschee zu Konstantinopel.

An dem glänzenden Hofe des großen Timur weilten nach Ibn Kaldun Maler in großer Zahl, deren Namen verschollen, und deren Werke leider nicht mehr zu identifizieren sind.

Unter den Porträts des Eroberers, seiner Söhne, sowie Mitgliedern des Herrscherhauses und der bedeutendsten Generäle, die sich in den Palästen befanden, nebst Bildern von Schlachten, ruhmreichen Episoden Timurs, wie die Unterwerfung fremder Fürsten, Gesandtschaften und Feste, sollen die geschätztesten von dem im ganzen Orient bekannten Meister ABDALLAH von Bagdad gewesen sein [Lavoix, Gaz. d. B. A. 1875, p. 434 und Babers Memoiren, p. 30, Bilder der Kriege Timurs in Kurdistan (cfr. Cahun, p. 505)]. War es Abdallah der Sohn von Mir Ali?

Wenn die einheimischen Quellen nun den Ursprung der Täbrizer, und im Anschluß an diese der Herater Malschule, auf einen USTAD GUNG zurückführen (vgl. Huart, p. 330, nach Gayet, l'art persan), dessen legendenhafte mystische Persönlichkeit sie mit dem Titel Naqawat el Moharrirîn, die Reinheit der Schreibmaler, fixieren, so scheint dieser Tradition doch etwas Reales zugrunde zu liegen. Man muß nämlich Gung nicht mit „der Stumme" übersetzen, wie dies bisher geschehen ist, sondern der „Meister von Gung", d. h. eines Tempels in China oder besser dem chinesischen Turkestan (Steingaß, Diktion. p. 1100). Als Schüler wird diesem chinesischen oder türkisch-chinesischen Künstler USTAD DSCHEHANGIR von Bochara zugeteilt, der Omdet el Musawwirin, der Schirm der Maler, dessen Schüler wieder PIR SEJID AHMED von Täbriz sein soll, der den großen Behzad beeinflußte.

Wir sehen also die persische Malkunst im chinesischen Turkestan sich bilden und dann nach Westen wandern, mögen die Namen Anspruch auf historische Wahrheit erheben oder nicht. Freilich darf man den älteren DSCHEHANGIR nicht nach Gayet, p. 277, 285, Abb. „Divertissement du Meidan", mit dem gleichnamigen Illuminator in der Khédiv. Bibl. zu Kairo zusammenbringen, der erst um das Jahr 940/1533 tätig war.

Leider sind aus der Regierungszeit des Schah Rukh nicht die Bilder, sondern nur die Berichte des Malers GHIJAT ED DIN KHALIL erhalten, welcher auf Vorschlag von Baisonghur Mirza eine Gesandtschaft von Herat, der damaligen Hauptstadt Irans, unter Emir Kadi Khodscha an den Pekinger Hof, 822/1419, begleitete (Geschichte d. Abd er Rezzak Samarkandi Khitaynamé, p. 34—34, Mélanges orient. 1883, Ch. Schefer).

Die Söhne des Timuriden erben nicht allein die Passion für die Buchkunst und Malerei, sie sind auch selbst zum Teil ausübende Künstler.

Während Ulughbeg Maler beauftragt, die astronomischen Gurganischen Tafeln[1]) zu illuminieren und die Gebäude in Herat mit Fresken nach chinesischer Art zu schmücken, war sein Bruder SULTAN MIRZA IBRAHIM in Schiras, Gouverneur von Fars (geb. 796, † 834/1430, nach Rieu 838, p. 174, in Schiraz), ein tüchtiger Kalligraph, der in die Schule von Scheref ed din Ali Jezdi, † 858/1454, gegangen war (Huart, p. 96/97). Von Ibrahim Mirza kopiert, N. Y. Metrop. M., S. Cochran, ein Koran von 1427 mit Blumen- und Arabeskenbordüre.

[1]) An Stelle der ilkhanischen. Auf die Bilder dieser Zeit gehen die meisten astronomischen Darstellungen in Transoxanien zurück.

Digitized by Google

Der dritte Sohn des Schah Rukh Baisonghur Mirza ist weniger wegen seiner guten Tuluth-Schrift berühmt als vielmehr seines unsterblichen Verdienstes halber, die Mal- und Schreib-Schule von Herat in das Leben gerufen zu haben. Er ist früh im weißen Garten zu Herat 837/1433 gestorben, nach anderen in Asterabad. Begraben liegt er in Meschhed in der Medresse von Gauherschad.

Unter den 40 Akademikern von Khorasan sind weiter als Illuminatoren überliefert — Huart zählt ca. 15 auf — Ibrahim von Tabriz, Sohn einer hohen Persönlichkeit, bewandert in der Musik und in der Kunst des Vergoldens[1]), sodann Emir Schahi, auch Aq-Melik von Sabsewar genannt, der Sohn des Dschemal ed din von Firuz Kuh, ein Nachkomme der Serbedare von Sabsewar (Huart, p. 210, Hammer, Schöne Redekünste, p. 293). Eine Art von Universalgenie, Dichter, Nastalik-Schreiber, Mystiker, Musiker, Lautenspieler, Maler in Gold und Farben und Miniaturist, starb er 857/1453.

Gerühmt wird ferner wegen seiner Fertigkeit im särafschan, der Goldsprenkelung und Gravierung in Bein, der Dichter und Musiker Baba Dschan Turbeti, Bruder von Feizi oder Feiz-ullah Baba Dschan Turbeti, beide ebenfalls der Akademie angehörig, wie der Schönschreiber Schihabi von Balkh, eigentlich Schah Husein, ein Schüler von Ishak Schihabi und Vorbild von Khadsche Mahmud Schihabi, Mitschüler von Emir Malik Deilemi, † 960/1553. M. C. 693, Samml. Sarre, Mahmud ibn Ishak esch Schihabi von 964/1557[2]). Von den hier genannten Künstlern hat sich nichts weiter erhalten.

Ebensowenig wissen wir von Meister Pir Ali, den Martin um 1480 ansetzt (painting 100, St. Petersburg).

Dagegen von Schir Ali, dem Akademiker, genannt Momteni nt taqlid (der Unnachahmliche), Schüler des Mir Ali II., nach dem Madschlis un Nefais ein Inder und Minister unter Sultan Husein Baikara, der 910/1505 hingerichtet wurde, hat sich die Kopie eines Safer Namé des Scheref ed din Ali Jezdi mit Miniaturen von Behzad aus dem Jahre 872/1467 erhalten (M. C. 656, V. G.). Wahrscheinlich ist er ein und dieselbe Person mit dem Premier-Minister Mir Ali Schir Newâji, dem berühmten Kunstmäcen und Dichter, der allerdings 905/1500 gestorben sein soll. —

Es seien weiter hier einige Kopisten-Namen aufgeführt wie Mahmud el Huseini bin-i-Sejid bin-i-Abdullah von 807/1405 (Rieu 263 p. 174, 265 p. 176) und Abdul Wahab bin-i-Suleiman Khakan von 883/1478, von illuminierten Werken Ahmed ibn Massud von 814/1411 für die Bibl. Baisonghurs in Asterabad, (Berlin, Kgl. Bibl. 367) Ahmed ibn Mahmud Abiverdi von 826/1422 in der Bibl. Nat., (Schefer 1443, Revue d. Bibl., avril 1900), Dschelal ed din Mohammed von 890/1485 im British Mus., (Add. 22700), Ghijas ed din bin-i-Bajezid seraf von 891/1486 (Rieu, p. 535), und schließlich Hadschi Sadr ed din el muzahibb, der Vergolder genannt, dessen Sohn Na'im ed din den Diwan des Emir Khosrau 895/1490 kopiert (Or. 1215, Rieu p. 614).

Der bedeutendste der Kalligraphen des 15. Jahrhunderts, wenn nicht der größte Irans überhaupt, und gewiß auch Miniator ist zweifellos Sultan Ali el Meschhedi, der Sultan der Schönschreiber, wie er genannt wird, gewöhnlich kurz Meschhedi. In seiner Jugend war er von hervorragender Schönheit. Als Schützling des oben erwähnten Ministers Mir Ali Schir stand er gleichfalls im Dienste des Sultans Husein Baikara in Herat. Der Dichter Dschami schätzte seine Kunst sehr hoch. Meister wie Behzâd und Mahmûd halten seine Handschrift für würdig ihrer malerischen Schilderungen. Mit 66 Jahren soll er noch mit

[1]) Vielleicht Sultan Ibrahim Mirza.

[2]) B. N. 1117, Revue d. Bibl. 1898, p. 22.

Digitized by Google

fester Hand geschrieben haben. Er zeichnete voll: abd-i-Sultan Ali el Meschhedi, z. B. Diwan des Emir Schahi, Leipzig. Nach dem Habib es Sijar stirbt er im Jahre 919/1513 in Herat (Pertsch, Berlin p. 837 Anm. 2), 1508 nach dem A'in-i-Akbari, nach Ethé, London p. 1491, No. 2765, 919/1513, und wurde in Meschhed beigesetzt (Bodleian Kat. 1896 u. 1900; nach Rieu II, p. 573[a] u. III p. 1089[a] starb M. 919/1512). Ein so hervorragender Künstler wie er hatte natürlich eine Menge Gegner, von denen ihm der Günstling von Sultan Jakub, dem Turkomanen-Fürsten vom weißen Hammel, Abd er Rahmam von Kharezm mit seinen beiden Söhnen Abd ed Rahim Anisi, — dessen Schüler ist Mir Azhod von Bochara, Vergolder und Kalligraph —, und Abd el Kerim Schah am gefährlichsten in den Jahren 860/1456 bis 880/1476 wurde. Doch blieb er auf der ganzen Linie Sieger. Biographie im Tohfé-i-Sâmi, Gesch. d. Poeten von Sam Mirza (vgl. Huart, p. 257/58).

Zahlreich sind die Bücher und Blätter mit Meschhedis Handschrift. Es seien unter anderen genannt: London, British Mus. Add. 25801, Rieu p. 572; Wien, Hof-Bibl. Fl.-Cod. 530 von 870/1465, Fl.-Cod. 73 und 528 von 1492 Herat; Kairo, Sa'di von 893 n. H.; Berlin, Kgl. Bibl. 830; Paris suppl. turc. 993, suppl. pers. 119 und 1396, mit Vorschrift für Tintenbereitung, ferner 1416 von 905/1499 (Maler Scheichzadé Mahmud), ancien fonds 71 von 849/1445 aus Aberkuh;[1]) dann in den Samml. Martin, M. C. 657 von 881/1477; Schulz, B. C. 211, 249, 280; Leipzig, Kunstg. Mus. Diwan von Emir Schâhî und Paris, Jeuniette M. C. 662; (Im Kat. d. pers. H. Blochet p. 286 ist Sultan Ali el Schirasi in der Hafis-Kopie von 888/1483 genannt.)

Die Schönschreiber von Schiras müssen zu dieser Zeit besonders angesehen im Rufe gestanden haben, da in den Quellen hervorgehoben wird, sogar sie hätten angefangen den Anisi-Duktus nachzuahmen.

Der Sohn und Schüler Meschhedis ist der Dichter und Kalligraph Sultan Mohammed Nur (Huart, p. 224.), der im Jahre 900/1494 einen Arbain von Dschami kopiert, ferner aus Laila und Madschnun, Kais. Bibl. St. Petersb. 394, der Ardebil Bibl. mit Bildern von Behzad.[2]) Der Neffe des großen Schönschreibers Abdullah genannt Maulana Abdi war gleichfalls Schreibmeister und Schüler seines Onkels mit dem Titel Zerrin Kalam (Habib 1 c).

Nicht zu verwechseln ist Meschhedi mit dem Kalligraphen Sultan Ali von Kharezm, einem Derwisch des Ordens Nakschbendi, welcher zur Zeit Suleiman des Prächtigen (1520—66) nach Konstantinopel kam und dort angestellt wurde. Dieser zeichnet Sultan Ali Katib. Nach dem Dscheridé geschah dies erst unter der Regierung Selims II. (1566—74). Natürlich kann er dann in beiden Fällen nicht, wie Huart dies p. 258 angibt, 919/1513 gestorben sein genau in dem Todesjahre von Meschhedi. B. N. suppl. 1474 wird Sultan Ali el Herewi genannt.

Unter den vielen Schülern des Letzteren ist neben Maksud Ali, dem Türken [Rieu, p. 571, Maksud Katib von 968/1561, Add. 26144 illumin. (Karabacek, p. 23, Anm. 3)], Sultan Mohammed Khendan in Herat zu nennen, der muzahibb, der in buntfarbiger Schrift schreibt, ein Schüler von Meschhedi; derselbe stirbt 950/1543. Nach d. Habib III, juz. 3, p. 350 lebt M. Kh. nach 920/1523, bekannt in Herat. Sein Schüler ist Jari von Schiraz. Sultan Moh. Khendan war von liebenswürdiger Natur und sehr gesellig. (Vgl. Hammer, Fundgr. d. Or. IV, p. 115, No. 102 von 921/1516, Rieu, p. 617, Add. 7753 von 921/1515 in Herat.)

Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist des Ahmed ben Mohammed von Täbriz zu gedenken, vermutlich auch Miniaturist des Korans von 866/1461 im Mus. der Handels- und

[1]) In den Morakka B. N. suppl. 392, 1171, anc. fonds 129 etc.

[2]) Außerdem u. a. B. N. Paris suppl. 1171, Fol. 7v°. 19v°. Wien, Hofbibl. 73, Blatt von 912/1506. Auch Mahmud ibn Sultan Ali (?) wird suppl. 1171 fol. 25 v° genannt. Kairo Bibl. Khédiv. ein Gulistan von Sa'di.

Digitized by Google

Gewerb.-K. in Prag, M. C. 652. Es wäre nicht unmöglich im Prager Koran ein Alterswerk von Pir Sejîd Ahmed Täbrisi, dem Lehrer von Behzad erhalten zu sehen, von dem sonst nichts mehr vorhanden. Dagegen kommt Derwisch Abdullah aus Isfahan wahrscheinlich nur als Kopist des Nizami von 1463 in Betracbt (M. C. 653, V. G.).

Das goldene Zeitalter für die persische Malerei bricht an mit dem bedeutendsten und zugleich ersten wirklicb bekannten Maler Irans, eines der besten Illuminatoren überhaupt und nebenbei auch Kalligraphen, nämlich Meister BEHZAD und seiner Schule in Herat.

Kemal ed din, der Vollkommene im Glauben, wie der Künstler auch heißt, ist für den gesamten islamischen Orient der Maler der Maler, den an Berühmtheit nur noch der legendäre Mani übertrifft. Der Name Behzad ist mazdeischen Ursprungs (Huart, p. 77). Seine Geburt ist etwa in die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts anzusetzen, da eines seiner frühesten Werke, das zugleich schon die größte Reife voraussetzt, ein Safer Namé, von 1467 datiert ist[1]), und er noch 1524 n. Chr., nach dem Geschichtswerk Habîb es Sijar (1521—23) von Chwandamir, nach dem Menâkib-i-bünerweran I. c. Fol. 58r von Beginn der Regierung Sultan Husein Mirza, also 1473 — dieser war 878—912 n. H. Gouverneur von Khorasan — bis Ende derjenigen von Ismael Schah, also gleichfalls 1524, gelebt, wahrscheinlicher aber gewirkt baben soll. Er wäre dann nicbt sehr alt geworden. Unter den Schönschreibern zur Tamaspzeit wird er nocb geführt (vgl. Petersb. Cod. 3746, fol. 26 v., Zeile 18). Für die Bibliotbek von Tamasp soll er die Kopie des Maulana Mahmud (geb. 1482, † 1562 in Meschhed) eines Khamse des Nizami illustriert baben (Huart, p. 239).

Über seine Jugend ist nichts bekannt, ebensowenig ob er schon für Abu Sa'id (1459 bis 68), den Timuriden, tätig war. Wahrscheinlich hat er mit dem Minister Mir Ali Schir am Hofe Baber I. († 1457 n. Chr.), eines Neffen des Ulugh beg, in Herat geweilt und dann mit seinem großen Gönner an dem glänzenden Hofe des kunstsinnigen Abul Ghazi Sultan Husein Baikara Behadur Khan (geb. 842/1438, † 912/1506), des Urenkels Temurlans, durch dessen Sohn Omar Scheich, zu Herat Einzug gehalten. Dort steht er an der Spitze der mutmaßlich von ihm gegründeten Malerschule von 1468—1506.

Der Sohn vom Sultan Husein mit Namen BEDI EZ ZAMAN war bekannt als Schönschreiber; er stirbt 923/1517 an der Pest in Stambul. Nach Hammer, p. 387, erst 956/1549.

Wäre es nicht überliefert, daß der bereits angeführte Pir Sejid Ahmed von Täbriz der Lehrer Behzads gewesen wäre, so ließe sich doch leicht der enge Zusammenhang der Herater und Täbrizer Schule nachweisen.

Nach der Eroberung Kborasans 1510 durch Schah Ismael, den ersten Sefawiden-Herrscher, wird der Künstler nach Täbriz mitgenommen, später während des Türken-Feldzuges mit dem Kalligrapben und Muzahibb SCHAH MAHMUD von NISCHAPUR verborgen gehalten (vgl. Anekdote nacb Habib, p. 200, Huart, p. 226) und 1514 nach Kazwin, dann nach Täbriz entführt, wo er begraben liegt. — Schah Mahmud ist der Schüler seines Onkels Maulana Abdi Katib, alias Abdullah von Nischapur († 952/1545). Er zeichnet Schab Mahmud el Nischapuri el Schahi (Rieu, p. 786). *Beispiele:* Fl. Codex 73, Bl. 29r, von 963, Samml. W. S. kalligr. illuminiertes Blatt von 962/1555, nach dem der Schönschreiber später gestorben sein muß als 1545 (cfr. Rieu, p. 574); nach dem Tohfé-i Sâmi ist er 957 noch am Leben. Ferner London Or. 2265, Rieu, p. 1072, Täbriz 1539—44; Hammer, Fundgruben IV, p. 117, Nr. 120 von 927; Paris B. N. suppl. 392, fol. 51 v°; ferner Nizami, datiert, S. Tabbagh frères.

Behzad ist der Schöpfer eines neuen Stiles, der mongolische Überlieferung der Westschulen Irans mit persischem Empfinden zu vereinigen weiß, im Anschluß an Chinas Mal-

[1]) Martin nimmt ohne jeden Grund (A. M. Taf. 24) eine spätere Zeit für diese Miniaturen an.

Digitized by Google

kunst, und vorbildlich wird für die ganze persische Buchmalerei. Unübertroffen ist sein kräftiges Kolorit mit dem charakteristischen Dunkelgrün des Wiesenplanes, sein Kompositionstalent, seine lebensvolle Auffassung und die übergroße Feinheit seines Pinsels, sowie die liebevolle Durchbildung aller Details in der Ausführung (s. Kap. Fig. Darstellung).

In erster Linie farbiger Miniaturist werden ihm auch Zeichnungen in schwarz-weiß zugeschrieben, doch sind die meisten mehr als zweifelhaft und zum größten Teile indische Kopien oder Malwerke Indiens, die unter seinem Namen gehen. Abul Fazl, der Hofhistoriograph Akbars des Großen, erwähnt ihn als größten Meister neben europäischen Künstlern. Dort gibt es ebenfalls einen Behzad, nämlich bin-i-Abd ez Zamad, Ende des 17. Jahrhunderts, vgl. M. C. 1030, Landschaft mit Staffage.

Anspruch auf Echtheit kann ernstlich vielleicht nur die Porträt-Skizze des Sultan Husein Mirza machen, M. C. 677. Signiert ist ein weinender Derwisch S. De., aber die Knöpfe am Rock verraten schon ein späteres Datum.

Genannt seien hier: Wien Fl. Cod. 73, ferner Samml. V. G., Paris B. N., Arabe 6074, einige, zumal der verwundete, von andern geführte Krieger, dann vielleicht auch Martin Pl. 89. Eine Signatur Behzad Sultani ist leider auf der Reproduktion nicht zu entdecken, sondern nur unterhalb des, wie es scheint, verstümmelten Titels und Namens des Dargestellten: Kitabé el abd .... Porträt des Emir Schudscha saheb.

Der kunstsinnige Sultan Baber sagt in seinen Memoiren von Behzad: „Er war ein vortrefflicher Maler, aber er zeichnete nicht gut junge bartlose Gesichter, deren Hals er zu breit wiedergab und das Kinn zu spitz akzentuiert. Bärtige Gesichter stellte er dagegen ausgezeichnet dar." Seine wenigen wirklich gut erhaltenen Miniaturen sind selten signiert. Dies ist der Fall bei zwei Blättern von Kevorkian mit verschiedener Schreibart, eines davon jetzt in der Sammlung von Goloubew in Paris. In Kairo, Khediv.-Bibl., ein Bostan von Sa'di, 893/1487, und ein Haft Paikar von Nizami, mit 5 Miniaturen, 3 signiert, im Besitz von Mr. Quaritch, London, im Farbenschema der Timuridenschule[1]).

Ihm zuzusprechen sind aller Wahrscheinlichkeit nach somit:

British Mus. Add. 25900 von 846/1442, zum Teil und wohl nachträglich eingefügt;
Safer Namé von 872/1467, Samml. V. G., das älteste authentische Werk;
Khamse, Nizami, mit H. von Meschhedi, mit 4 Miniat., Tabbagh frères, Paris, von 883/1478, Herat;
Khamse, Emir Khosrau, mit 13 Miniat., F. R. M., von 890/1485, teilweise;
Bostan, Sa'di von 1487—93, Metropol. Mus. New-York, mit H. von Mir Ali II., cfr. Bullet. of the M. M. of art p. 35[2]);
Bostan, Sa'di von 893/1487, mit 6 Miniat., Kairo, Khediv.-Bibl.;
Nizami, Br. Mus. Or. 6810 von 898/1494, mit 16 Miniat. von Behzad;
Emir Khosrau, Berl. kgl. Bibl., mit 33 Miniat., von 900/1496, in der Anlage z. T.
Leila und Madschun, St. Petersb. 394, mit 4 Min. und 395, mit 2 Miniat., Ende des 15. Jahrhunderts (?);
Nizami, V. G. von 929/1522, zum Teil, wie B. N. suppl. turc. 316 von 934/1527;
Schahnamé (Baron Rothschild Paris) von 944/1537, einige nachträglich eingefügt.[3])

Die Neffen Behzad's waren bekannte Kalligraphen in der Bibliothek des Behram Mirza, des Sefawiden, † 983/1575, und seines Sohnes Ibrahim Mirza, † 982/1574, mit Namen Rustem

[1]) Jetzt S. A. Smith-Cochran, N.Y. Metrop.-M., s. Zeitschr. f. Bücherfr., Heft 3, 1913. Bullet. of the M. M. of art, April 1913, W. R. Valentiner
[2]) Vielleicht Kopie von Scheichzadé, um 1530.
[3]) Wahrscheinlich ist Humai und Humajun, Mas. A. D. Paris. S. p. 116.

Digitized by Google

Ali von Khorasan, † 970/1563, der an der Seite seines Onkels in Kazwin begraben liegt, und Muhibb Ali Naji von Herat, nach dem Chronogramm von Mir Sejid Ahmed (Huart, p. 232) mit dem Takhallus Ibrahimi, ein Schwestersohn des Meisters, † 973/1566 in Kazwin, einer der 40 Akademiker und Sohn des Mollah Rustem Ali.

Zeitgenossen Behzads in Khorasan und der Bocharaschule angehörig sind nach den Quellen die Maler Schah Mozhaffer, Kasim Ali, Mahmud und Aga Mirek.

Ersterer ist auch der Verfasser eines Werkes über das mystische Leben (Cahun, p. 507, 510, Memoiren von Baber II, p. 184). Seine Hauptgeschicklichkeit beruhte in der Wiedergabe des Haares. Ein früher Tod ließ ihn leider nicht berühmt werden. S. p. 172.

Der zweite Schüler ist der Maler Kasim Ali, ein indirekter Schüler von Mir Ali, dem Älteren, über dessen Leben nichts Näheres bekannt scheint. Von ihm befinden sich, im Verein mit Werken anderer Künstler, 5 Miniaturen im British Mus., Or. 6810 von 1494[1]).

Von dem dritten Maler, Mahmud mit Namen, sind mehrere Bilder erhalten, während sich nichts Bestimmtes über sein Leben und seine Persönlichkeit sagen läßt. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er mit dem Scheichzadé von Khorasan, dem Schüler Behzads, identisch, denn in dem Pariser Dschami von 905/1499, mit Text von Meschhedi, wird der Maler mit Scheichzadé Mahmud bezeichnet (B. N. suppl. pers. 1416, mit 4 Min., Schefer-Blochet, Abb. Migeon, Fig. 26, 27). Zwei Bilder von offenbar demselben Künstler befanden sich S. W. S., mit Mahmud el muzahibb signiert (M. C. 680, Berlin u. Leipzig, Kg. Mus.), ebenso S. De., Diwan Emir Schahi, je 3 Jünglinge im Garten, vielleicht S. Migeon, Min. pers. 12. Ferner sind einige den verschiedensten Zeiten und Künstlern entstammende Miniaturen, 952/1545 datiert, in dem für den Sultan von Khodschänd 944/1537 von Mir Ali von Herat geschriebenen Nizami mit des Künstlers Namen gezeichnet (suppl. pers. B. N. 985). Mit Scheichzadé signiert sind: 1. Ms. von 908/1502, von 5 Min. (Hirtenszenen) eine, zwei andere mit Sultan Mohammed (cfr. Martin, painting, pag. 116) mit Handschrift von Schah Mahmud[2]) (Collect. M. Sambon, Paris) und 2. Nizami von 942/1535 in Bochara, für Sultan Abdul Asiz von Bochara von Mir Ali II. geschrieben, mit 3 Min. (Coll. L. Cartier). Die signierte Landschaft[3]) mit weidenden Pferden ist völlig im Behzadstil und doch vieles vergröbert, z. B. der die Bildeinheit etwas störende seltsame Blütenbaum mit großen fünfblättrigen Blumen, für die der Maler eine ganz besondere Vorliebe nach dem Blatt zu haben scheint. Weitere Bilder im Pariser Kunsthandel, Beter, und Bostanblatt S. Cartier. Wenn wirklich seine Art an harter dunkler Farbe kenntlich ist, wie Martin meint, so kommt ihm vielleicht der Anteil an dem Berliner Ms. 830, Kgl. Bibl. zu, das wie übermalt erscheint. In den Jünglingsbildern ist davon nichts zu bemerken mit ihren hellen oder etwas grellen Farbtönen. Vielleicht ist doch ein Unterschied zwischen Scheichzadé und Mahmud schlechthin zu machen, siehe auch Anm. 2 auf voriger Seite und p. 112.

Wie dem auch sei, der Maler Mahmud setzt den Herater Stil unter den Schaibaniden fort. Mit Schah Mahmud el Nischapuri hat dieser Mahmud jedenfalls nichts gemein, vielleicht aber mit Khadsche Mahmud aus Sabsewar (Huart, p. 217), dem Meister in sechs Schriftarten und Verfasser einer Abhandlung über die Schreibkunst vom Jahre 897/1492.

Nach dem Tuhfat-i-Sami ist er noch 957 n. H. am Leben, im Ai'n-i-Akbari wird er als Muzahibb, der Vergolder bezeichnet. Seine Vorliebe für Schwarz in der Ornamentik ist auffallend. —

[1]) Ein Kasim Ali ist um 1587 ein bekannter Dekorateur und Verfertiger von Einbänden.

[2]) el Nischapuri, Paris, H. von 934/1527 Täbriz und 949/1544 Isfahan. In einer anderen H. ist als Kopist Schah Mahmud esch Schami von 945/1539 genannt. S. F. R. M., M. C. 690. [3]) Martin, painting II, Fig. 28. Sambon besitzt einen Hafis von 1510 mit signierten Bildern von Scheichzadé und Sultan Mohammed. Alle diese Bilder sind der späteren Usbeghenzeit zuzusprechen wegen ihres sprechenden Gesichtsausdrucks.

Digitized by Google

Diesem Mahmud folgt ABDULLAH der Musawwir, von Khorasan, dessen Sohn wohl Mahmud ibn Abdullah Nakkasch gegen Ende des 16. Jahrhunderts in einem Manuskript der Pariser Nat.-Bibl. Schefer-Blochet 1528 erwähnt wird. Von Abdullah stammt die schöne Miniatur der Herat-Schule eines Knaben am Bach her, mit Abdullah gezeichnet, S. W. S. In ganz demselben Stil sind die vom Künstler signierten Gulistanbilder aus Bochara im Besitze von Mr. Marteau (Claude Anet, Burl. nov. 1912, Pl. II F) mit Handschrift des Mir Ali von Herat, von 1544. Sie sind völlig im Geiste Behzads. Nach Claude Anet stammen auch andere Bilder S. Vever und Cartier, von 1540/50, von derselben Hand, deren reiche Farben frisch seien wie am ersten Tag. Dies ist der Fall beim Liebespaar S. Vever, wo dieselben kurzen Gestalten und die reiche Ornamentik auffällt.[1]) Vielleicht, nach Martin, der auf einem Baum lesende Jüngling mit reich ornamentierter Kleidung, Pl. 101. Von völlig anderem Stile aber eine Laute spielende Dame, S. Vever, die Martin als georgisch bezeichnet. Signiert ist Kurdschi be kari, d. h. georgische Arbeit. Ein anderer Künstler ist sicher A. el muzahibb, S. De. von 999/1594. Die Figuren erinnern an Aga Riza oder Mohammedi. Lange feingebaute Gestalten, winzige Hände und Füße, sprechende Augen. Auffallend ist auch die Trauerweide, wie im Seid ba taz. S. p. 174.

Einer der bedeutendsten Schüler Behzads soll AGA MIREK von Täbriz oder, nach dem Rausat-i-Naziri des Riza Kuli Khan, einer der Sejiden von Isfahan, nach dem Menâkib von Täbriz, z. Z. von Ismael Schah (1502—24) gewesen sein. Leider ist auch von ihm bis jetzt nur wenig bekannt. Den Titel Aga, der Ältere, führt er wohl im Gegensatz zum jüngeren Kalligraphen um 1644. Identisch ist er wahrscheinlich mit dem Schönschreiber unter Tamasp Schah (16. Jahrhundert), genannt Mohammed Emin aus Bochara, von wo ihn der Herrscher jedenfalls berief (Menâkib I, fol. 43 u. 58).[2]) Er war ohnegleichen in der Illuminierung und Vergoldung, Kalligraph, Maler, Drechsler in Elfenbein, Graveur in Gyps. Eine große Zahl von Gebäuden in Herat hat seine Hand mit Inschriften geschmückt, er wird also von dort nach der Eroberung der Stadt (1510) von dem ersten Sefawiden mit entführt sein. Ist er aber wirklich (Huart, p. 331) zur Zeit von Mohammed Khan Schaibani (906/1500—916/1510) gestorben, so hat er nichts mit Ismael Schah zu tun. — Daraus, daß sich Bilder in einem Manuskript von 1539 befinden, läßt sich ein späterer Tod noch nicht schließen, doch wird bereits die Sefawikappe von ihm dargestellt. Hierin liegt gewiß eine Verwechselung mit Pir Mohammed Schaibani von 1555 vor, wie bei Rieu (322, p. 204), wo ein Diwan dem Maler Mirek zugeschrieben wird, der in der Zeit von 1644 geschrieben ist. „He was at heart a Derwich and a worshipper of the great mystic Hafiz."

Sonderbar bleibt es, daß Baber (1525—30) ihn in seinen Memoiren nicht erwähnt, wenn er der bedeutendste Maler der Bocharaschule, Anfang des 16. Jahrhunderts, war. Martin nennt ihn im Ausstellungswerk, Taf. 24, den Begründer der Bocharaschule und Nebenbuhler Behzads.

Als solchen können wir ihn aber nur bezeichnen, wenn wir mehr authentische Werke von ihm besäßen. Von seinen Miniaturen sind nur London, British Museum, vom Jahre 1539—42, Täbriz, Or. 2265, Fol. 166 (Rieu, p. 1073) verbürgt, und zwar fünf an der Zahl, „Aga Mirek" später signiert. Or. 6810 von 899/1494 ist mit Mirek Khorasani gezeichnet (Martin, Pl. 94 u. 95). Auch eine Drachenkampfzeichnung (St. Petersb., Bibliothek) trägt seine Signatur (Martin, Pl. 96), alle diese aber scheinen nachträgliche zu sein. In den beiden

[1]) Auch im Dschami von 1575 S. De. (Kalligr. Mir Husein el Huseini) dieselbe steife Zeichnung, reich ornamentierte Kleider und seltsam gebrochene Baumzweige.

[2]) Ein Sejid Khadsche Mirek von Kirman war Redakteur bei Schah Tamasp, † Kazwin 952/1574; Schefer-Blochet, p. 150, nennt als Kopist Mirek ibn Khawand Mohammed Scheich von 989/1581. Mireki, Sohn des Sejid Ahmed von Schiraz schickt einen von ihm kopierten und illuminierten Koran an Sultan Selim I. (16. Jahrh.) für die Turbe des Sultan Bajezid. Er ist als Verzierer von Einbänden bekannt, wie Emir Schahi von Sabsewar.

Londoner Werken war der spätere verfeinerte und dem rein persischen angepaßte Stil Mireks zu sehen, des Hofmalers, im anderen die stark von China und Behzad beeinflußte Stilart. Beiden aber sind folgende für den Künstler charakteristische Züge gemeinsam, nämlich der Aufbau im Bild mit seinem Hintergrund und die Verteilung mehrerer, bis zu vier Baumstämmen auf der Bildfläche (z. B. auch St. Petersh., Martin, Pl. 96 wie Pl. 95),[1]) deren Blätterdach über den Bildrand hinausragt oder überhaupt unterdrückt wird. Ein wenig harmonischer Zug. Sodann aber als zweites auffallendes Merkmal ist der Fortschritt im Gesichtsausdruck zu verzeichnen, in dem er Behzad bei weitem übertrifft, während ihm das Ausgeglichene, Vollendete des Lehrmeisters fehlt. Volkstypen und Individualitäten sind bereits in seinen Gemälden zu finden, manche von echt mongolischer Häßlichkeit, mit rohen Zügen und breitgedrückten Nasen. Das Profil mißlingt ihm auch noch wie Behzad, und es erscheint deshalb selten. Er stellt, im Gegensatz zu Behzad, seine Kunst in den Dienst der Frauen, unter ihnen findet man Köpfe, die bereits indisch anmuten, so scharf geprägte, sprechende Züge weisen sie auf (vgl. Martin, Pl. 136). Kein Kopf ist wie der andere. So erscheint in seinen hellfarbigen Bildern alter und neuer Stil neben einander. Es ist der Repräsentant der Übergangszeit, seine Kunst ist unausgeglichen und tastend. Vielleicht hat sie deswegen Baber nicht erwähnt, weil der Künstler ihm keine markante Persönlichkeit erschien, oder aber, was noch wahrscheinlicher ist, es fällt weniger Aga Mirek zu, als wir jetzt annehmen, oder er lehte his in die Endzeit der Regierung von Ismael Schah. Zum Teil sind auch nur Kopien seiner Bilder erhalten.

Auf der Ausstellung im Musée des arts décoratifs zu Paris 1912 figurierte er öfters. Man schrieh ihm dort Figuren zu, mit reichen buntornamentierten Gewändern mit schwarzem Untergrund, etwas steif, manieriert und schon im Geiste der Sefawizeit sich präraffaelitisch gebahrend, freilich ohne den späteren graziösen Schwung, mit harmonischer, sehr lehhafter Farbengehung und verschwenderischer Verwendung von Gold. Z. B. Claude Anet, Burl. Magaz. nov. 1912, Pl. I C (Cartier) und Pl. I E (Demotte); ferner Ms. von 1520, Martin, Fig. 27, Titelblatt mit Engeln[2]) und Coll. Goloubew M. C. 669 (Martin, Pl. 100). Aber diese Zuweisungen erscheinen mir sehr willkürlich. Wie überhaupt auf der Pariser Ausstellung ein üppiger Legendenkreis entsprang. Auch in seiner Behzadmanier ahnen wir ihn nur. Z. B. B. N. suppl. pers. 316, vgl. p. 122. Gerade Mirek ist um so schwerer festzustellen, weil seine Schöpfungen kein festes Gepräge anzunehmen imstande sind.

Noch sei, an der Wende des 15. Jahrhunderts tätig, ein mit der linken Hand besonders geschickter Schönschreiber genannt, nämlich Khadsche Mir Abdullah-i-Murwarid von Kirman, nach anderen von Herat, mit dem Ehrentitel Schihab ed din, Sohn des Khadsche Schems ed din Murwarid, als Poet mit dem Takhallns Bejani, Redakteur des Sultan Husein Mirza und Stellvertreter des berühmten Ministers Mir Ali Schir. Er stirbt im Privatleben 922/1516 (London, Rieu, P. 7866h, p. 1094, nach Tarikh-i Mohammedi fol. 222). Sein Porträt befindet sich Br. Mus. Add. 7468; Rieu, p. 787; Huart 100/101. (Auch in Add. 18576 Br. Mus. ist übrigens ein Autor einer Prophetengeschichte dargestellt.)

Dessen Sohn Mohamed Mu'min von Khorasan ist (M. C. 719) gleichfalls Schreihkünstler und Miniaturist, als solcher Schüler von Aga Mirek, im Dienste des Schah Ismael und

[1]) Ebenso auf Pl. 105 Landschaft mit Staffage, die aber auch an die Manier von Scheichzadé anklingt.

[2]) S. L. Cartier, Miniat. pers. 86, Arefidichtung. Es kann ebensogut von Abdullah sein, man vergleiche den Kopfschmuck der Liebespaare S. Vever und V. G. Sicher von Mirek ist das behzadische Fest im Freien S. M. et Mme Smet, wo die Bäume charakteristisch für den Künstler, s. Min. pers. Pl. LXX. Desgleichen Blatt aus Diwan des Emir Ali Schir, Fürstin beim Mal im Garten, S. De., und Khamsebilder des Emir Khosrau, mit H. von Ali et Din Mohammed el Herewi von Bochara 909/1504. S. Sambon u. Marteau, wo derselbe schiefe Selawistab sich zeigt wie im Pariser Mir Ali Schir, der jedenfalls Mireks und Behzads Pinselzüge aufweist. S. p. 113.

Erzieher von Sam Mirza, dem prinzlichen Autor einer Poetenbiographie. Mu'min stirbt 916/1510. Erhalten hat sich sein Name vielleicht durch einen Firdusi, M. C. 719, und sicher als Vorwortschreiber eines reich illuminierten Manuskriptes im British Mus. 268, Rieu, p. 177, von 907/1501, Geschichte der Mozafferiden. Habîb Effendi sah einen Gedichtband von Ali von Mumins Hand geschrieben im Jahre 905/1499.[1])

Einer der anhangreichsten Lehrer ist der Kalligraph, und Maler nach Karabacek[2]) (p. 22, R. A.) Mir Ali Herawi, „der Sultan der Goldfeder genannten Schönschreiber"; nicht zu verwechseln mit dem älteren Mir Ali. Dies geschieht um so leichter, als er nach dem Menâk. hünerw. auch Mir Ali Meschhedi, nach seinem großen Lehrer Sultan Ali, genannt wird. Er zeichnet „Katib-i-Sultani", der kaiserl. Schreiber, z. B. suppl. pers. 985, von 944/1537, für Sultan Abd el Asiz Behadur Khan; Maler ist Mahmud, 2 Min. von 952/1545. In Herat, vermutlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren, ward er in Meschhed aufgezogen. Sein Vater war nach einigen Historikern Mir Mohammed Baqir, genannt Dhul-kemalein, doppeltvollendet, nämlich in Philosophie und scholastischer Theologie, ein Sejid von Khorasan und Schriftsteller, der in Indien reiste und dort 87 Jahre alt starb. Nach dem Menâkib aber ist Baqir der Sohn Mir Alis I., berühmt in der Gartenkunst wie auf anderen gewerblichen Gebieten (Huart, p. 226/27). Hier liegt also eine Verwechslung mit Abdullah, dem Sohne Mir Ali des Älteren, genannt Mohammed Baqir, zutage, oder M. B. war der Sohn Mir Alis.

Unter der Regierung des Usbeghen Obeïd Khan ließ, nach Sam Mirza, der Minister Khadsche Nasir ed din Abdallah von Herat 945/1539 den Mir Ali nach Bochara bringen mit einer Menge von hervorragenden Literaten, Künstlern und Handwerkern. Karabacek, der den Angaben von Ali Effendi und Ibrahim Nafasizadé folgt, schreibt p. 29: „Er vermochte wegen des hohen Alters nicht mehr die Feder zu führen". Dann aber war es seltsam, daß er halb gefangen gehalten wurde, denn Mir Ali klagt in Versen:

„Es ist die Kalligraphie, welche mein Unglück verschuldet hat.
Die Schrift ist die Kette, welche die Füße des armen Narren umspannt."

Man hätte ihn also nur seiner Berühmtheit wegen als Schaustück festgehalten. Sein Tod an der Cholera in Herat wird nach einem Chronogramm „sein Augenlicht getrübt vom Alter", nach dem Dscheridé in das Jahr 951/1544 gesetzt, nach dem Tohfé des Sam Mirza sechs Jahre später. Karabacek gibt noch die Daten 966/1558 oder zwischen 960 und 970 an (Dorn, Mélanges N. F. 15a, Fol. 36 v., N. F. 15b, Fol. 26 v.). Jedenfalls kann er dann aber nicht gut der Lehrer von Mir Ali Schir nach dem Nafasizadé gewesen sein, der 1504 starb, wenn man Mir Alis, des Schönschreibers, Todesjahr so spät ansetzt. Nach dem Risalé-i-kûtbijé war er Schüler von Zein ed din Mahmud. Seine Schwerhörigkeit soll von seinem eifersüchtigen Schüler und Nebenbuhler Kasim Schadischah von Irak verspottet sein. Derselbe lebte zur Zeit von Husein-i-Baikara und des jungen Schah Tamasp. Huart, p. 249, gibt dessen Todesjahr 1050/1641 an, was ein Versehen ist, und dann ist dieser Streit natürlich ebenfalls unmöglich. Nach einem Jusuf und Suleikha-Manuskript gibt es einen Ustad Malik Mohammed Kasim ben Schadischah um 929/1523 (M. C. 689, F. R. M. und Br. Mus. Or. 1372, Rieu p. 648, von 938/1531 illuminiert). Vielleicht derselbe wie Ustad Malik Kasim von Schiras, Kalligraph und Poet († 947/1540).

Ferner wird Aischi von Täbriz Schüler von Kasim Schadischah genannt (Huart, p. 220) und

[1]) Ein zweiter M. M., Schüler von Moh. Herati, lebte um 991/1583. Ein kalligraphisches Blatt, Samml. Schulz, von 1041/1631 u. Rieu, p. 537, von 1012/1603, Muh. Mumin bin-i Kemal ed Din, illuminiert.

[2]) Vielleicht ist bei der sitzenden Dame, St. Petersb., anstatt Pir Ali — Mir Ali zu lesen (?) (Martin, Pl. 108). Von Mir Alis vielen Schülern ist aber keiner bestimmt als Maler anzusprechen.

Digitized by Google

Günstling von Malik Deilemi, ein Kopist in der Bibliothek des Sultan Ibrahim Mirza und Kurtschi, Garde du Corps, am Hofe Ismael Schah II., 1577. Er war bekannt wegen seiner farbigen Schrift.

Ein anderer Schüler ist MUHJ ED DIN von Khorasan, der in Nischapur lebte, bewundert in der Goldmalerei, um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Mir Ali von Herat ist die Erfindung des Nastalik zugeschrieben, er rühmt sich wenigstens dieser in einer erhaltenen Handschrift (CCXXXIII 26, der k. k. Konsularakad. Wien, Karabacek). Unter Selim 1. war dieser Schriftduktus völlig neu in Konstantinopel, und der Sultan läßt Mozhaffer Ali von Khorasan oder Transoxanien 911/1506 eine Kopie in dieser Schriftart ausführen (Huart, p. 221). Beispiele von Mir Alis II. Hand, Br. Mus. Add. 16798 und Add. 24055; Paris B. N. suppl. 1171, 1257, ancien fonds 129; München C. arab. 793 von 948/1541 und C. arab. 798, Buchstaben, die Fatiha, die Namen Gottes, beliebte Kunststücke.[1])

Die verschiedenen Angaben von Mir Alis Todesjahr beruhen jedenfalls auf Verwechslung mit Mir Ali, unter dem Dichterpseudonym MADSCHNUN, der Tolle bekannt, der Sohn des Kemal ed din Mahmud Refiki, eines Sejiden von Herat, Schönschreiber der linken Hand und Schüler von Abdallah Tabbakh, Sain ed din Mahmud und Sultan Ali nach dem Madschlis al Muminin, Fol. 487, Rieu. Z.B. Schefer 1396, für Sultan Mozhaffer den Usbeghen, von 909/1504. Auch er wird nach Huart, p. 218, in Meschhed erzogen, lebt in Bochara am Hofe von Abdullah Khan dem Usbeghen, Sohne des Keuschghendschi, 946/1540 als Lehrer des Prinzen Mu'min Khan und Verfasser einer dreifachen Abhandlung in Versen über die kalligraphische Kunst, von 909/1504 (Rieu, p. 531, Add. 21139, Resm el Khatt, darunter Tintenrezept). Ein Chronogramm von ihm gibt es über die Errichtung der Medressé von Bochara im Jahre 942/1536 (Huart, p. 219). Nach dem Mirat ul Alam Fol. 460 stirbt er 924 n. H., ebenso nach dem Ai'n-i-Akbari, nicht 951/1544 oder 957/1550 wie Huart angibt. Chwandamir (Habib es Sijar vol. III, juz 3, p. 350, juz 4, p. 118) läßt ihn unter Abul Ghazi Sultan Husein leben, trennt ihn aber von Mir Ali Katib, dem ersten Nastalikschreiber, welcher unter Schah Ismael wirkte und wohl der gleiche ist wie Mir ALI KATIB von Meschhed, Schüler von Maulana Azhar, der 935/1529 in Indien starb (Huart, p. 225). Von Mir Ali el Katib befinden sich miniierte Schriftzüge in Paris, Bibl. Nat., Schefer 1396[2]) und Samml. Schulz, jetzt Leipzig, Kunstgewerbe Mus., M. C. 698, signiert. Einer der Schüler Mir Alis ist Sultan MAHMUD BOCHARI, der in der Goldmalerei sich auszeichnet. Vielleicht ist er der sogenannte Bochari, von dem sich Miniaturen in der Bibl. zu Kairo (Gayet, l'art pers., p. 44 und Migeon, Fig. 17, ferner Martin, Figurale Stoffe, Fig. 24) und der Pariser Bibl. befinden, suppl. turc. 782 von 1546, Diwan des Mir Ali Schir. Einer der treuesten Anhänger von Mir Ali Herewi war der Schreibkünstler Mir Sejid Ahmed Meschhedi (Huart, p. 230/31), zuerst in Meschhed, sodann in Balkh und Bochara mit Mir Ali. Von da an herrscht bei Huarts Angaben die größte Konfusion. Einmal soll er sich nach Kazwin zu Schah Tamasp gewandt haben — nach Karabacek (Riza Abbasi) lebte er am Hofe des Schah Tamasp I. und Ismael II. — dann in Ungnade gefallen, nach dem Tode des Herrschers wieder nach Kazwin zurückgekommen sein, unter Schah Ismael II. Nach dessen Tode, 1578, zog er nach Mazanderan, wo er 986/1578 starb. Zugleich aber reiste er mit Einwilligung des Meisters, also vor 951/1544, nach Transoxanien und kehrte dann nach Balkh zurück, von wo er sich nach Kharezm, Samarkand und Bochara begab. Hierauf zog er wieder heim nach Herat, wo er starb. Auch hier liegt selbstverständlich eine Verwechslung vor, da der

[1]) M. A. wird hier kurz vor seinem Tode als Staatssekretär bezeichnet. Huseini heißt er Bostan von 931/1552, S. Vever.

[2]) Suppl. 392, fol. 31r°, 39r°, ancien fonds 129, suppl. 1257 etc., suppl. 335 wird Derwisch Ali Katib von 855/1451 genannt. Von Mir Ali et Katib ist noch S. Marteau, Gulistan von 950/1543 für Sultan Asis von Bochara und S. Vever von 937/1532 zu nennen.

Künstler nicht gut an zwei Orten sterben konnte. — Der Heratschule gehört nach Huart, p. 239, noch ein anderer Schüler Mir Alis an, nach dem Menâkih einer der erlesensten Schönschreiber und in der Welt anerkannter Kalligraph Ali Riza von Isfahan, der Ältere, Atiq, genannt, der 981/1574 in Bochara starb. (Vgl. Nafasizadé Fol. 37 v., Fol. 36 v., Hahib, p. 207 v. Karahacek, R. A. p. 30, übersetzt Khuschnawisan mit Zeichner an Stelle von Schönschreiber.) Es wird auf ihn bei der Besprechung der Maler zur Zeit Tamasp Schahs zurückzukommen sein. Von ihm befand sich eine Tafel in der großen Moschee zu Täbriz, von 972/1565, Ali Riza signiert (Huart, p. 103). B. N. suppl. pers. 1286, A. R. Sohn von Hasan Ali Khan.

Hier sei auch einer Frau in Merw gedacht mit Namen Bibidschê, Musikantin bei Frauen, welche als Zeichnerin zur Tamaspzeit bekannt war (Abul Ghazi p. 258).

Den alten Traditionen folgt das Herrscherhaus der Sefawiden. Unter Schah Ismael wird Ustad Ahmed von Kazwin als Maler genannt. — Während der Sohn Schah Ismaels I., Behram Mirza Kalligraph, danehen Poet und Musiker ist, der 2 1/2 Jahre lang Gouverneur von Khorasan, 983/1575 stirbt, betätigt sich dessen Sohn Ibrahim Mirza als Meister in der Goldmalerei (Huart, p. 324; nach dem Nokhbé, p. 231 und 233). Als solcher Schüler von Sijawusch, dem Georgier, dessen Lehrmeister Aga Mirek war. Höchst talentvoll ist Ibrahim in allen handgewerblichen Fächern und sportlichen Gehieten erfahren, ist Musiker, Graveur, Handschuhmacher für die Falkenjagd, Schneider, Lautenspieler, Papierer, Meister mit dem Bogen und Flintenschütze, Polospieler, Schwimmer und Künstler im Schachspiel. Als Poet führt er das Pseudonym Schahi. Mit 24 Jahren wird er auf Befehl von Ismael Mirza 982/1574 massakriert.

Von nun an entwickelt sich neben dem farhigen Einzelbild mehr das Bildnis in Schwarz-Weiß, mit impressionistischem Erfassen voller Kühnheit und Freiheit der Zeichnung.

Zahlreich sind die Maler und Miniaturisten in Tähriz und Kazwin am Hofe von Tamasp I. (1524—76), der nicht nur Mäcen, sondern selbsttätig Schönschreiber und Maler war. Seltsamerweise spricht Tamasp in seinen Memoiren (übers. von M. P. Horn) wahrscheinlich als bigotter Moslim nicht davon, nennt auch seinen Lehrer Khadsche Abdul Asiz von Isfahan nicht, obwohl er ihm sehr zugetan war, trotz oder wegen seiner schlechten Sitten[1]) (Rieu, p. 783, Add. 21928, Fol. 34; eine signierte Miniatur B. N. 1572, suppl. pers.).

Dieses schlechte Beispiel ahmt auch der Lieblingsschüler des letzteren, der Miniator Maulana oder Mollah Ali Azghar nach (Paris, Ausstllg. A. D. 1912, Schahnamé), so daß ihm der erzürnte König (Tamasp) Nase und Ohren abschneiden läßt. Nach Iskander Munschi Alem arai (1616 und 1629) war er aus Kaschan.[2]) „Im Perdakht, Glänzendmachen und als Maler war er einzig, zumal in der Gruppenhildung. Er stand vorher im Dienste von Sultan Ihrâhîm Mirza († 1574) und war zu Ismael Mirzas Zeit in der Bibliothek."

Sein Sohn ist nach gleicher Quelle Aga Riza, „der Wunderharste in der Zeichenkunst und im Einzelporträt, sowie im Gesichtsausdruck, wie bewiesen ist. Aus Torheit legte er Proben von Gaunerei ah und trat als Ringkämpfer auf. Von der Gesellschaft zog er sich zurück und verkehrte nur noch mit Ringern. In dieser Zeit wurde viel Ungehöriges von ihm verübt, und er kümmerte sich wenig um die Arbeit. Er war launisch und ungeduldig, auch unliebenswürdig. Eigentlich jedoch war er von Natur gutmütig. Am Hofe wurde ihm viel Gutes erwiesen, aber seines unpassenden Benehmens wegen war er nicht geachtet. Er blieb immer ein armer Teufel." Diese Angahen sind von höchster Wichtigkeit für die Riza Abhasi-Frage!

Iskander Munschi sagt nicht, daß Aga Riza ein Schüler Mir Alis II. war, noch daß er nach Bochara ging, wo er starb, nennt ihn auch nicht Ali. Daher ist er auch wohl nicht

[1]) Der fanatische Tamasp war ein großer Heuchler, dem man sogar geschlechtliche Verirrungen vorwarf.
[2]) Auch als Hamadani wird er bezeichnet.

Digitized by Google

mit jenem identisch. Ihm zuzuweisen sind mit Aga Riza signierte Miniaturen, von denen aber viele Kopien vorstellen, wie später auszuführen ist, von Behzad, Sultan Mohammed und anderen älteren Meistern. Seine auf neutralem Grunde, auf dem höchstens die Linienkadenz eines Baumes, mit Vorliebe stimmungsvolle Trauerweiden, sichtbar, mit behzadischer Feinheit und Grazie ausgeführten Figuren sind lang und schmal, und ein Hauch von Wehmut liegt auf ihnen ausgebreitet, so bei dem Porträt eines jungen Vornehmen mit Bocharaturban, als Werk Behzads bezeichnet (B. N. arabe 6075, Fol. 15, Martin, Pl. 106). Dort wohl auch die Dame rechts, ein Vornehmer (Pl. 110 c), Aga Riza signiert und als Sejid ba Tas, d. h. mit der Bocharalaute, bezeichnet, später Sultan Selim (Martin, Fig. 29), sowie ein Flötenspieler (Fig. 30).

An der Spitze der Malerschule des Tamasp-Schah in Täbriz steht USTAD SULTAN MOHAMMED MUSAWWIR von Sultanié, nach dem Rauzat-i-Naziri des Riza Kuli Khan als Schüler des Behzad- und Mirekstiles angeführt. Man nennt ihn auch Hadschi Mohammed Nakkasch oder kurz den Aga Mir Nakkasch. Er war Direktor der Kgl. Malschule und Galerie, und Meister der Leibgraveure. Huart (p. 334) erzählt die abenteuerlichsten und ihrer Datierung wegen etwas verworrenen Geschichten, nämlich daß der Künstler, mit einem encyklopädistischen Sinn begabt, 1504 eine kunstvolle Uhr mit Mechanismus für Mir Ali Schir verfertigte, dessen Bibliothekar er seiner Zeit gewesen sei (Habib III, 3 p. 342). Neben seiner Kunstfertigkeit in der Miniatur und Goldmalerei habe er sich auch mit der Fabrikation von Porzellan beschäftigt und zwar mit guten Resultaten. — Danach gab es Porzellan in Iran[1]) noch nicht im 16. Jahrhundert. Es sollen diese Proben dem chinesischen Material in der Masse ähnlich gewesen sein, aber die Farben des Dekors waren verschieden. — Hiernach habe er sich mit dem Vezier entzweit und sei zu Bedi ez Zeman geflohen, der gerade Herat im Jahre 904/1498 belagerte, und dessen Bibliothekar er wurde. Schließlich habe er sich unter Sultan Suleiman I. (1520—66) nach der Türkei begeben und dort ein Atelier im Serail erhalten. Im Anfange der Eroberungen von Mohammed Khan Schaibani sei er gestorben.

Er ist wohl derselbe wie Hadschi Mohammed von Täbriz, der nach Brussa ging, ein Schüler von Schah Mahmud (Huart, p. 220) oder auch Mohammed Sultan von Täbriz, Schüler von Aga Mirek, dessen Sohn und Schüler wieder MOHAMMED BEG sich im Vergolden der Bucheinbände und auf anderem Gebiete auszeichnete. Von Letzterem ist ein sitzender Engel signiert und ein Porträt von Muhammed Ali Muzahibb, beide Samml. V. G.

Nach dem Alem arai war der berühmte Aga Mir, alias Sultan Mohammed, auch der Lehrer von Schah Tamasp. Der König übte fleißig mit ihm; Genosse war dabei der Kammerherr Maulana Jusuf, ein guter Tuluthschreiber. Jedenfalls hat Sultan Mohammed bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gelebt. Wahrscheinlich sind Bilder, die mit Schah Mohammed gezeichnet sind, ebenfalls von ihm, wie z. B. die Miniatur eines Sefawi-Schah, vielleicht Tamasp (Coll. von Goloubew, Taf. 28, A. M., Martin gibt nur Mohammed an[2]). Zu den von Martin zum Teil mit Recht ihm zugeschriebenen Einzelbildern (p. 106—113), diesen Prinzenbildern, seien zwei hinzugefügt, ein stehender (Leipzig, Kgw. M.) und ein knieender, letzterer besonders groß ausgeführt (Venedig, Kunsthandel). Der Künstler liebte das Großformat, wie es scheint. Fast stets ist der junge Fürst — Tamasp oder Sohn — mit einem Buche in der Hand gemalt. Hat Sultan Mohammed dies Vorbild hier erst geschaffen? — Es mag daraus

[1]) Es ist überhaupt fraglich, ob es in größerer Menge jemals dort hergestellt wurde.

[2]) Auf einem anderen schon aus dem feinen Zöpfchen ersichtlichen gleichzeitigen Schahbild, vielleicht von Aga Mirek kopiert, A. M. 674, Taf. 28 (Martin, Pl. 109 v.) steht: „Überbleibsel einer Schöpfung, welche, gleich wie es das Antlitz des schönen Jusuf widergibt, den Versuch macht, dein Antlitz zu malen." Zueignung. S. L. Rosenberg, der noch andere Blätter des Künstlers besitzt, s. Kat. 1913, p. XXIV und XXV. Martin weist ihm die Zeichnung zum Teppich des österr. Kaiserhauses zu, painting I, p. 61—65 und 117—118, was ja leicht möglich wäre.

Digitized by Google

die Gewohnheit der persischen Künstler ersehen werden, eine einmal wohlgelungene Form weiter festzuhalten und nur kleine Änderungen zu bringen. So erbt sich die Form fort von Lehrer auf Schüler; ein Umstand, der die Feststellung eines bestimmten Künstlers und seiner Stilart bedeutend erschwert. Martin hätte besser daran getan, in seinem großzügigen Miniaturenwerk, dem wir soviel Anregung und Anschauung verdanken, bei zweifelhaften Bestimmungen die Zuweisungen an einen besonderen Maler in seinem Bildmaterial zu unterlassen, um nicht irre zu führen. Er hilft sich ja auch bisweilen mit der Bezeichnung: Schule von dem und dem. So ist Pl. 107, mit den wundervollen Zeichnungen der Sammlung V. G., der junge, schlecht gezeichnete Mann rechts: „figure for a great composition" F. R. M. überhaupt sehr zweifelhaften Ursprungs. Wann wurde je eine Miniatur auf Papier in Persien gefirnißt? Das geschieht nur bei modernen Fälschungen. Dagegen sind von seiner Hand: Fürst S. V. G., Bostanblatt S. Vignier, 2 Jünglinge mit Buch S. De. und Falkner S. Vever.

Vertreten ist S. M. auch in New York, Metr. Mus. Signaturen von dem Künstler sind im Br. Mus. Or. 2265 zu finden (Martin, Pl. 133 und 138), aber nicht eigenhändige[1]).

Der Aga Mir kommt seinem Vorbilde Behzad am nächsten in der Gruppierung und Bewegung, ja er übertrifft ihn im Ausdruck, trotz einer gewissen Monotonie in der Wiedergabe der Gliedmaßen. Dagegen ist seine Gesichtsfarbe zu kräftig und rot. Auch sein dicker Farbenauftrag, seine Bevorzugung von hellen, etwas grellen Tönen lassen sich nicht mit den wundervollen, vollendeten Farbensymphonien des großen Herater Meisters vergleichen. Charakteristisch für ihn und die Bocharaschule sind die überaus langen, schmalen Gesichter der bärtigen Alten, wie sie schon bei Behzad anzutreffen waren, zumal in Dreiviertelansicht. Martin legt Mohammed Kopien zu nach Bildern von Meister Li Lung mien von 1106 n. Chr. (Pl. 102). — Aber wie rein persisch sind diese Bilder aufgefaßt! Chinesisch mag seine Vorliebe sein für das Groteske. Man betrachte die Gaukler im Mummenschanz, die Jongleure, Hofnarren, Treiber bei der Jagd, die mit köstlichem Humor und erstaunlicher Frische gegeben sind, wie z. B. im großen Jagdbild von St. Petersb. (Martin, Pl. 116 und 117), und die von Mohammedi später übernommen werden.

Im Petersburger Manuskript erscheint Tamasp als Jüngling und als älterer Mann mit großem Vollbart, der Kodex muß also in vorgerückter Zeit der Regierung des Schah illustriert oder zusammengesetzt sein (cfr. Pl. 114 und 115).

Der Tochter-Sohn und Schüler von Aga Mir, Namens Mir Sein el Abidin, war „ein netter Mensch von gutem Charakter und rechtschaffenem Wandel, der immer beliebt sich machte, ein guter Zeichner und Bildner von Gruppen, unvergleichlich wundervoll! Seine Schüler haben eine Klasse eingerichtet und arbeiteten dort, aber er selbst schaffte für Fürsten und Große, wurde hoch geachtet, und die Sonne der Gnade leuchtete über ihm. Zur Zeit des Prinzen Ismael, der die Bibliothek erneuerte, gehörte er derselben an" (Alem arai). Nicht zu verwechseln ist er mit dem Kalligraphen Mirza S. el A., nach Zinat ut tawwarikh zur Zeit Schah Suleimans (Rieu, p. 706 von 1127 und 1105, 2 Miniat. Fol. 19, 52). Signiert mit el muzahibb ist ein illum. Titelblatt eines Mahkzen el Asvar von 981/1575 mit H. von Mir Ali, Paris (Min. pers. p. 29).

Ein anderer Schüler von Sultan Mohammed ist, neben Sabuhi Ali von Ardebil, ein Anhänger

[1]) In Miniat. pers. ist das Hoffest S. Sambon, mit Schah Tamasp als Mittelpunkt, am Thronsitz signiert, Min. pers. 95 als Behzadschule bezeichnet. Es ähnelt ungemein einer gleichen Szene im Rothschild-Ms., die wohl gleichfalls von demselben jungen Künstler. Wie S. M. später seinen Meister Behzad gewissermaßen modernisiert aber auch vergröbert, so verfeinert wieder Mohammedi die Malweise seines Meister Sultan Mohammed. Allein steht er da als Humorist. Man betrachte das köstliche, einzigartige signierte Blatt von 916/1511, Palastorgie S. M. Sambon, Min. pers. 94, wo alles trinkt sogar die Engel. Wie grotesk, affenähnlich sind die Gaukler. Dergleichen war nur ihm in Iran möglich auf dem Gipfel seiner Schaffenskraft.

Digitized by Google

der Mirekschule MUHAMMED MUIN ED DIN. (Martin gibt painting, Pl. 88, ein Bild S. V. G. Ich lese darauf Muhsin ed din.) Der Derwisch darüber, S. Ch. V., ist eine schlechte Kopie davon und nicht umgekehrt, wie Martin meint. In Min. pers. 195, S. Stoclet, mit Weli Dschan signiert (?).

Auch damals, dem fanatisch frommen Tamasp zum Ärger, scheinen die persischen Künstler ein flottes, ungebundenes Leben geliebt zu haben. So wird von Schah KULI NAKKASCH, einem Mirekschüler um die Mitte des 16. Jahrhnnderts, einem ganz bedeutenden, außerordentlich besoldeten Meister (100 Asper per Tag) berichtet, der sogar Behzad und die Maler Irans hätte übertreffen können, daß er wie ABDUL ASIZ ein lockerer Geselle war, der seine Studien nicht fortsetzte und auf diese Weise sein Talent nicht entwickeln konnte. —

Auf der Pariser Ausstellung A. D. 1912 war ein Schahnamé zu sehen mit 61 Bildern von Murad,[1]) Nakdi,[2]) Mir Seïn el Abidin, dem obenerwähnten Schah Kuli Nakkasch, Ali Azghar, Mihrab Burdschi und Sadiki sowie Sijawusch laut Angabe (S. De.).

Von Schah Kuli besitzt Beghian in Stambul zwei eigensignierte Genienzeichnungen und ein Fabeltier. Dessen Schüler ist ALI DSCHAN von Täbriz, in Aleppo wohnhaft, ein geschickter Tarahkünstler. Von ihm eine Löwenzeichnung signiert S. V. G. und Kunsthandel.

Einer der bedeutendsten war zweifellos SIJAWUSCH der Georgier, auch ein Mirekschüler, der bereits als der Lehrer von Sultan Ibrahim erwähnt wurde. Er gehört noch der Bibliothek von Ismael Mirza an. In der Zeit von Nawāb, dem Kronprinzen Iskanderschan befand er sich und sein Bruder Farukh beg[3]) nach dem Alem arai im Gefolge des Schahzadé Sultan Hamza Mirza. Darnach war er lange Zeit um Schah Abbas bis zu seinem Tode. Er wurde Ghulam, Kammerherr, von Schah Abbas genannt. Wahrscheinlich ist er im Beginn nur Kalligraph gewesen, und dann nachdem er sich Fertigkeit in der Goldmalerei und Miniatur-Kunst erworben hatte, bekam er Lust, sich weiter der Malerei zu widmen, anfangs durch Nachahmung von einigen Meisterwerken, schließlich aus eigener Inspiration (Huart, p. 332). Das Alem arai sagt nämlich ausdrücklich, Abbas Schah habe sein Talent erkannt, ihn in der Malerei ausbilden lassen und selbst seine Studien überwacht. Der Lehrer von Sijawusch war Meister HASAN ALI Musawwir, der Maler, vielleicht der Großvater von Mir Imad, dem Schönschreiber, nach Huart aber war es der Ustad Hasan der Vergolder, der wiederum Schüler des türkischen Meisters Kamtana, aber nach dem Menākib des Meisters Sijawusch war. „Der Georgier gab seinen Schöpfungen Leben, und wenig Bilder gab es, die so schön waren. Seine Fortschritte waren groß in Schwarz-Weiß-Zeichnungen und farbigen Gemälden. Im Ausdruck konnte ihm kein Meister gleichkommen. Seine Gruppenbilder waren ohne Tadel.“ — Ein georgischer Page von seiner Hand, Dubois, Abb. l'univers pl. 68. Vielleicht ist die sitzende Dame B. N. (Martin, Pl. 101, mit georgischer Arbeit bezeichnet) von ihm. Der sprechende Gesichtsausdruck würde für ihn passen (s. auch Taf. 149 unten). Signiert mit Ghulam-i Schah ist ein sehr feines Schahnaméblatt S. Marteau und S. De.

Seine Schüler waren USTAD MIHRAB,[4]) Bruder von Hasan von Bagdad — also dieser wohl nicht Lehrer von Sijawusch — und Ustad WELI DSCHAN von Täbriz, ja sogar Sultan Muhammed soll bei ihm gelernt haben, was wohl auf Verwechslung beruht.

Ein anderer Maler-Chef soll Maulana HASAN BAGHDADI gewesen sein. Nach Iskander Munschi in der Gold-Verzierung (Tashib) nnd Arabesken-Malerei „der einzige der Welt, der das Höchste erreicht hat. Eine Menge von Meistern hat ihn in dieser Kunst anerkannt.

[1]) Murads Schüler ist Ali, vertreten durch ein Löwenbild (Claude Anet, Burl., nov. 1912, p. 112).

[2]) Nicht Neghedi. Nakdi beg nennt das Alem arai.

[3]) Der Kalmücke genannt, war am Hofe Akbars des Gr. Daher seine indische Art. S. Vever signierte Audienz. Auffallend hier das Porträt eines langnasigen Höflings.

[4]) Vielleicht derselbe wie Burdschi Ali, siehe oben.

Digitized by Google

Er hat sie so hoch gebracht, in gleicher Zeit auch das Risé kari und Dakiké perdasi, (Arten der Fein-Malerei). In der letzten Zeit haben sie ihn verdächtigt, daß er das kgl. Siegel nachgeahmt habe, und in der Tat, er hatte eine sehr feine Hand gezeigt. Der Schah ließ ihn festnehmen und drohte ihm die Hand abzuschneiden, — die gewöhnliche Strafe für Diebstahl auch noch hente. — Aber weil er in der Kuppel des heiligen Imam Husein gearbeitet und diesen heiligen Platz verziert hatte, verzieh er ihm. So tat er Buße, damit er nicht wieder so etwas tue. In der Zeit von Ismael Mirza arbeitete er in der Bibliothek. Sein Sohn (?) erbte gleichfalls die Kunst des Vaters und sammelte Bilder und Goldmalereien." Nach einigen Jahren wurde Hasan der Schwiegersohn von Schah Abbas und starb 1061/1651. Dann aber kann er schwerlich Malerchef von Tamasp gewesen sein.

Sein Bruder ist Meister MIHRAB (Gebetsnische) aus Bagdad (Karabacek, p. 23), der Lehrer von Mohammed von Herat, gleichfalls Miniaturist (Blochet, Revue d. Bibl., janvier 1899, p. 65, suppl. pers. 1150, fol. 257, von 988/1580, gez. Mohammedi Herati), s. p. 181.

Hasans Schüler sind MUHIBB ALI von Täbriz und MOHAMMED ALI, beides Meister der Arabesken- und Goldmalerei. Ersterem folgt MIRZA-I-MUZAHIBB, der Vergolder, und der Meister KUDRET von Täbriz, bekannt wegen seiner Arbeit in flüssigem Golde, Hall kari (Huart, p. 340).

Für das Haupt der Arabesken-Malerei, Tarah, gilt sonst Maulana MIRZA ALI von Täbriz, ein Behzad- und Mirekschüler, von dessen Lebenslauf leider nichts berichtet wird. Ist er wirklich der Maler von 4 wohl später signierten Miniaturen B. M. Or. 2265, fol. 48—77, von 1539—42 (Martin, Pl. 132, 137)?[1]) Er war der Lehrmeister von KEMAL, dem Vollkommenen aus Täbriz, gleichfalls Arabesken-Künstler, vor allem aber bedeutend und weit berühmt in der Zeichenkunst, Tarah. Ja, man hat Kemal sogar als den Schöpfer der Zeichenkunst bezeichnet. Vgl. Menâkib, fol. 58r, Habib, p. 243; London, Rieu, suppl. p. 141, No. 297 von 945/1538, 3 Min., aber von Kemal Nischapuri. Dagegen Wien, Fl. Cod. 73, von 980/1572 (Cod. mixt. 313), fol. 18, Zweikampf u. Derwisch. Ferner Martin, Pl. 120, mit ziemlich undeutlichen Signaturen bis auf eine, ein fanatischer Büßer und eine Dame vor dem Bade, F. R. M., wohl schwache Kopien. Künstlerisch dagegen der starkleibige Tadschträger, Samml. V. G., mit völlig anderem Stil, wohl von Mohammedi.

Hier sei auch eines anderen Illuminators der Tamasp-Zeit gedacht, der nach dem Ai'n-i-Akbari ein Schüler von Sejid Ahmed war, nämlich GHIJAT ED DIN von Sabsewar, wahrscheinlich derselbe wie Ghijat der Vergolder († 1000/1591). Auch Ghijat ed din Khalili von Isfahan ist zu nennen, vielleicht derselbe; von ihm befindet sich ein Koran in Stambul, von 983/1575, Huart, p. 105. In den figuralen Stoffen, einem Sammetstück der Slg. Sarre, wird Ghijat genannt, A. M. Taf. 198. Vielleicht steht er mit dem Maler im Zusammenhang.

Martin führt um dieselbe Zeit einen Maler Lutf Allah an. Die Signatur auf Pl. 162, ein sitzender Gelehrter, mit der Jahreszahl 997/1589, lautet aber nicht so, S. De.

Leider ist auch die Signatur Br. M. Or. 1373, Martin Pl. 119, ein Lautenspieler (Bocharaform des Instrumentes), Mohammed ... nicht allzu deutlich, vielleicht Dja'fer. Wohl derselbe Künstler wie Martin Pl. 153, junge Dame mit Zipfelmütze. Beiden Bildern sind die lange Gestalt, die schmalen Hände und das aufgebundene Gewand mit herabhängenden Zipfeln und Bändern gemeinsam. Die spitze Kopfbedeckung ist ziemlich selten (s. Taf. 151).

Ein wichtiger Schüler von Sijawusch ist, wie bereits erwähnt, der Maler USTAD WELI DSCHAN, der nach dem Menâkib l. c., Fol. 60 v., 1578, etwa zur Zeit des Verfassers Ali († 1599) an den kaiserl. Hof nach Stambul gekommen sei (Karab., p. 11, R. A.). Er war sehr ehrgeizig und jähzornig. Ali sagt von ihm: „Wahrhaftig in seiner Arbeit steckt Eleganz,

[1]) Vielleicht ist hier nur der Maler der Arabesken verewigt.

und die Schöpfungen seines graziösen Pinsels sind wie die der alten Meister fein durchgeführt. Unglücklicherweise verwirrten sein unüberlegter Jugendeifer und die Lobeserhebungen eingebildeter Narren ihm den Kopf, und seine Überhebung hinderte ihn daran, sich wahres Verdienst zu erwerben." Siehe Derwisch S. Stoclet, p. 175.

Miniaturen von ihm sind zu finden Wien Fl. Cod. 73, fol. 43r u. 47v, und ruhender Löwe im Kunsthandel. Karabacek, R. A. p. 32, weist ihm auch Abb. p. 4 (Martin, figurale Stoffe) zu, einen Lautenspieler in fränkischer Tracht, Martin dagegen dem Maler Jusuf, meiner Meinung nach Riza, vgl. Porträt Rizas von Mu'in. Martin bringt, painting Pl. 229, zwei Bilder, eine Dame und einen Derwisch mit Beischrift Leilas Vater, S. V. G. und M. S.; es sind keine Meisterwerke.

Auch sein Bruder Husein Beg von Täbriz, Schüler des Mohammed Ali und Schwiegersohn des Mir Imad, war am persischen Hofe tätig und dort pensioniert. Beiden Brüdern gesellte sich als Gefährte zu Mollah Kasim Ali, ein trefflicher Buchbinder, der gleichfalls nach der Türkei ging (Huart, p. 323).

In dem Londoner Album Or. 2265, von 1539—43, für Schah Tamasp und nicht Schah Abbas zusammengestellt, wie Martin A. M. Taf. 24 schreibt, werden noch Maulana Mozhaffer Ali, Fol. 2 und 11, und Mir Sejid Ali, Fol. 77, angeführt. Man war der Meinung, diese Künstler deswegen gleichfalls in das 16. Jahrhundert versetzen zu müssen.

Mit den Ersteren ist dies auch der Fall. Nach Iskander Munschi lebt Mozhaffer Ali noch unter Schah Abbas, ist als Maler erfolgreicher Schüler der Behzadstilart, ferner Ausschneider und Lehrer von Sadiki beg Afschar, also vor mindestens 1574. Nun soll er die 40-Säulenhalle von Isfahan ausgeschmückt haben. Wie kann er aber dann derselbe sein wie Schah Mozhaffer, den Babers Memoiren rühmen, und der jung starb, ehe er berühmt wurde! Die Säulenhalle wurde erst gegen 1600 erbaut, es wäre höchstens mit der von Kazwin möglich. Nach Iskander Munschi stirbt er kurz nach dem großen Schah, also ungefähr zwischen 1629—30. Somit kann er auch nicht identisch sein mit dem Kalligraphen gleichen Namens von Khorasan oder Transoxanien, der für Sultan Selim I. 911/1506 dessen Poesien abschrieb[1]). Dann aber müssen die ihm zugeschriebenen Miniaturen Br. Mus. Or. 2265 von 1539—43 später eingefügt oder fälschlich signiert sein.

Gleichfalls in St. Petersburg sind zwei Miniaturen seiner Hand. Auch der andere Or. 2265 genannte Maler Mir Sejid Ali gibt ein Rätsel zu lösen auf (Martin, Pl. 139).

Ist er derselbe wie Mir Sejid Ali von Täbriz, der Hofmaler Akbars, nach dem Ai'n-i Akbari Vol. I. pp. 107, 590, als Poet Judai genannt. Dieser illuminiert die Gedichte von Emir Hamza, Br. Mus. Or. 5600 und das Akbarnamé, India Mus., London. — Ein anderer Mir Sejid Ali ist von Meschhed gebürtig bekannt, — dieser aber lebte als Kalligraph und Poet erst um 1200/1786, in welchem Jahre er nach Indien geht, wo er stirbt (Br. Mus. Or. 1373 v. 1173/1759, Rieu, p. 786, ein Schüler von Derwisch Abdul Medschid), sodann nach Rieu, p. 783a, ein dritter Mir Sejid Ali Khan el Huseini aus Täbriz, genannt Dschawahir Rakam Khan, der Schreiblehrer und Bibliothekar von Schah Aurengzib (1657—1707) war und 1094/1682 starb (Mirat ul Alam, p. 413). Nun mag der Miniaturist Mir Sejid Ali verschollen sein, so ist doch möglich, daß eine Kopie auch des Meschheder Meisters von einem älteren Bilde hier vorliegt. Die Signatur ist sicher später zugefügt. Wie wenig auf die Datierung eines Albums zu geben ist, beweisen z. B. drei andere Bilder darin von 1086 n. H. von Muhammed Zaman, die später eingefügt, glücklicherweise noch obendrein datiert sind.

Aus diesen Datierungen von Handschriften Schlußfolgerungen auf die Lebenszeit der

[1]) Vielleicht liegt eine Verwechselung vor mit Mozhaffer Husein, als Scherif el Dschini bezeichnet in einem Ms von 999/1591 S. Kelekian, Ausstellgs-Kat. 1911. S. p. 181. Schah Mozhaffer ist wohl derselbe wie Mozhaffer Ali von Khorasan, Anf. 16. Jahrh.

Digitized by Google

in ihnen vorgeführten Künstler zu ziehen, ist stets gefährlich. So baut Karabacek auf Wien Fl.-Cod. 73, in seinem Artikel Riza Abbasi, seine sicheren Schlüsse auf in der Annahme, daß alle Bilder vor 1572 n. Chr. geschaffen sein müsseu.

Genannt wird zur Tamasp-Zeit noch Monla Ali, der Jüngere, als Maler und Beamter im Atelier des Schah, vermutlich derselbe wie Monla Ali Azgher (Menâkib, fol. 59, Habib, p. 24).

Melik Kasim von Schiras war Miniaturist, Dichter und Redakteur mit außerordentlichem Gedächtnis, aber unglücklich in seinem Leben. Er gab sich für einen Sohn des Schah Schudscha aus und starb 947/1540 (Huart, p. 225). Martin, painting p. 118, nennt ihn „celebrated all over the civilised world for his arabesques", leider ohne Quellenangabe, und stellt ihn mit Mohammed Qasem ibn Schadischah gleich (vgl. vorher).

Da ist weiter Isa der Maler in Kazwin, Lehrmeister von Schah Tamasp und dem Schönschreiber Mir Mohammed Imad el Huseini. Von Isas Leben ist nichts weiter bekannt (Fl. Cod. Wien 73, fol. 35, kalligr. Blatt). Sein Schüler ist der folgende:

Mir Imad, Sejid von Kazwin — geb. 1552, starb nach einem Chronogramm im Dscheridé, Habib p. 212, 1024/1615 oder 1027/1618, und zwar eines gewaltsamen Todes, wahrscheinlich auf Befehl Abbas I., 63 Jahre alt — mit dem Zunamen Hasani (nach anderen Huseini) von seinem Großvater Hasan Ali, geb. 1552 in Kazwin, und Imad, von seinem Lehrer Imad el Mulk. Er war Lehrer im Talik von Tamasp Schah und Schüler von Malik Deilemi und Mollah Mohammed Husein in Täbriz, sowie Baba Schah in Isfahan. Er reiste nach der Türkei, Khorasan und Herat, und kehrte nach Kazwin zurück, ging dann 1008/1600 an den Hof von Schah Abbas nach Isfahan, wo er mit seinem Mitschüler, dem Schönschreiber Ali Riza Abbasi, in Konkurrenz trat (Huart, p. 239—41; vgl. Martin, p. 121). Von Imad eine Kopie von Tohfet el Ahra'r von Dschami, Stambul, Bibl. des Schehid Ali Pascha und Rieu, p. 783, von 1017 n. H., Paris; Mm. pers. Signatures 25, Imad el Huseini von 1014/1606 und Nastalikschrift.

Mir Imad meint jedenfalls Benjamin, p. 290, mit Aga Mir von Ghilan, einem Sohn des Scheich Muhammed Husein, der in der Dar el inscha, der Kanzlei von Schah Abbas war. Und zwar habe ihn der König im Zorn getötet, weil er das Schah-Namé nicht abgeschrieben hatte. Er wurde auf dem Friedhof Marzaghan im Distrikt Isfahan begraben.

Von den oben genannten Lehrmeistern Mir Imad's haben sich mehrere Werke des Kalligraphen Mollah Mohammed Husein Tabrizi, des Mekkapilgers, genannt Mehin Ustad, der große Meister, erhalten (Br. Mus. Rieu, p. 782, fol. 6, Add. 23609, p. 783, Add. 21926 fol. 27). Er war ein Schüler von Mir Sejid Ahmed von Mesched. — Rijaz usch Schuara fol. 312, Rieu p. 519. — M. C. 693, S. W. S., ist als Kopist Mohammed ibn Inajet ullah Maulana 993/1585 genannt, nicht 1575, A. M. Taf. 30. Huart gibt p. 230 an: Moh. Husein, Sohn des Ina'jet ullah von Täbriz, Schüler von Mir Sejid Ahmed, Kalligraph bei Schah Ismael II. und Bibliothekar bei Rustem Khan, Chef des Tribus der Schamlu, vgl. auch Huart p. 319. Der Sohn des „großen Meisters" war Mohammed Ibrahim (vgl. Hammer, Fundgr. d. O. VI, p. 117—122).

Der andere Lehrmeister Emir Malik Deilemi war Schüler von Mir Ali von Herat und ein Derwisch vom Orden der Nakschbendi. Er geht von Herat nach Bochara auf Befehl von Obeid Khan, später begibt er sich nach Irak und Azerbaidschan an den Hof von Schah Tamasp, wo er in der Bibliothek des Abul Fath Sultan Ibrahim Mirza wirkt, mit dem er nach Meschhed geht. Darauf schmückt er die Bauten des Prinzen in Kazwin mit Inschriften (Huart, p. 238). Eine solche in Blau auf Gold in der 40-Säulenhalle dort soll von ihm herrühren. Sein Tod tritt ein 960/1553. Schüler von ihm ist Mohammed Meschhedi, ein Künstler in farbiger Schrift, mit dem Pseudonym Wathiqui. Ein Schüler von Abu Turab, eines Schülers von Mir Imad, ist Schefia', Sejid von Herat, mit dem Zu-

Digitized by Google

namen Pischwah, der Führer. Er reist in Indien und kehrt dann nach Herat zurück, stirbt 85 Jahre alt und wird in Meschhed begraben. Illuminator und Meister der Goldmalerei, ist er bekannter als Erfinder der Schikisté-Schrift.

In großer Zahl tätig sind Maler und Schönschreiber während der Regierung des Schah Tamasp, deren Leben so gut wie unbekannt ist. Wir bewundern das Schahnamé von Kasim Esriri, Künstler und Kalligraphen, Collect. Rothschild, Paris, von 944/1537, aber wir wissen nichts Bestimmtes von den Malern seiner Bilderhandschrift. Sie mögen unter den vorhergenannten Meistern von Schah Tamasp zu suchen sein, vielleicht war der Kalligraph selbst darunter. — Womöglich ist der Künstler identisch mit Ustad Kasim von Irak oder Schah Kasim von Irak oder Schah Kasim Adschemi, der 990/1582 starb.

Ebensowenig bekannt ist Ustad Murad Deilemi etwa aus derselben Zeit (Migeon, Fig. 28, Samml. H. Vever und Schahnamé Exp. A. D. 1912), s. p. 176. Er hat sicher nichts zu tun mit Muhammed Murad Samarkandi, dem indopersischen Künstler des 17. Jahrhunderts (Martin, Pl. 236 De., und S. Vever, Prinzessin mit Gewand aus Tierfiguren).

Gayet nennt noch einen Maler Dschami, p. 289, Diwan von 940/1536, Bibl. Khed. Kairo. Damit ist wahrscheinlich der Schreibkünstler Pir Ali Dschami gemeint, Schüler von Meschhedi, zur Zeit Mir Alis von Herat (Rieu, p. 782). In St. Petersburg befindet sich eine Miniatur von Ustad Pir Ali (Martin, Pl. 100). Ist sie wirklich von 1480 etwa? — Wer verbirgt sich unter dem Pseudonym Maulana Katib von Schiras? (M. C. 692, Collect. Jeuniette). Ist es der Kopist eines Nizami von 960/1552 oder ist es (Bibl. nat. pers. 122, Morakka, Revue d. Bibl. février 1898 p. 22) Mohammed Katib von Schiras, genannt Katibi Schirasi, der 960/1552 stirbt, oder Murschid von Schiras, Kalligraph um 945/1539? s. S. Vignier.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts lebten zwei Kalligraphen (Huart, p. 232), die sich außerdem als Sammler von illuminierten und ausgeschnittenen Blättern, Tafeln und Büchern hervortaten, nämlich Mir Muizz ed din Mohammed Emin el Huseini von Kaschan, ein Sunnite, als Schönschreiber Mir Imad gleichgestellt und von Malik Deilemi hochgeschätzt (vgl. Aïn-i Akbari). Derselbe geht unter Schah Abbas nach Indien, wo er 981/1573 oder 995/1587 starb (Rieu, p. 782, u. 986 n. H. fol. 21; Tahir Nasirabadi, fol. 156 u. Mélanges Asiat. II, p. 43, natürlich nur zweites Datum zutreffend, da Abbas 1586 zur Regierung gelangte).

Der andere ist der äußerst bizarre Ibrahim Khan Iltschi, der Gesandte, ein Schüler des Vorigen. Als Gouverneur von Kum kam er 990/1582 nach Stambul, zur Zeit Sultan Murads III. (1574—95), als außerordentlicher Gesandter. Ihm galten kalligraphische Blätter dann am höchsten, wenn sie mit sehr viel Ornamenten und Gold geschmückt waren. Mit seinen eignen, überladenen, goldenen und farbigen Randmalereien setzte er alle Welt in Erstaunen (Huart, p. 233, wohl derselbe wie Ibrahim Mirza).

Nach dem Aïn-i-Akbari war der Rivale und Mitschüler von Emir Malik bei Mir Ali von Herat der Muzahibb Khadsche Mahmud, Sohn von Ishak Schihabi von Herat. Derselbe wurde der Schwiegersohn des Herater Meisters, mit dem er nach Bochara, unter Obeid Khan 1538 kam. Unter Durmusch Khan, Gouverneur von Khorasan um 927 n. H., war er Kalender, Derwisch von Herat, und starb daselbst 991/1583. Vgl. M. C. 693, Samml. Sarre, von 964/1557, Paris, B. N. pers. 129.[1])

Dessen Schüler ist der Schreibkünstler Emir Khalil, der Kalender von Herat, den der König Tamasp von Meschhed nach Kazwin kommen ließ. Nicht lange und er zog nach Indien, doch verließ er Haiderabad mit dem Wunsche, in den Dienst von Abbas I. zu treten (Huart, p. 243, eine Miniatur der Sammlung Martin war Khalil gezeichnet). Bald

[1]) So besteht der ganze Kreis um Mir Ali II. fast nur aus Kalligraphen, was gegen dessen Malkunst spricht.

Digitized by Google

kehrte er wieder nach Indien zurück, wo er in Haiderabad 1035/1626 starb. Nach anderen wird Mahmud als der Schüler von Schihabi von Balkh (Schah Husein), als Schüler von Ishak Schihabi bezeichnet, der 991/1583 in Herat stirbt.

Unbekannt seinem Leben nach ist der Kalligraph und Maler Mozhaffer Husein el Herewi, von dem die kgl. Bibliothek in Berlin ein kopiertes Manuskript, 823, von 994/1586 und Kelekian ein solches, datiert von 999/1591, besitzt. S. p. 122 u. 178.

Maulana Abdullah Schirasi war nach Iskander Munschi ein guter Verzierer: „Nach der Ermordung des Sultans Ibrahim Mirza (1574) gehörte er zu den Angestellten der Bibliothek des Ismael Mirza, und in diesem Jahrhundert waren noch andere geschickte Maler dort tätig, z. B. Mohammedi Herewi und Nakdi beg Kusè (ohne Bart) und andere." Leider begnügt sich der Geschichtsschreiber des großen Schah mit der Aufzählung der berühmtesten Namen, wie er selbst sagt. Vielleicht malte dieser Abdullah die Bilder S. De. von 999/1591. S. p. 169.

Von Mohmmedi Herewi oder Herati (Paris, suppl. pers. 1572, fol. 8, von 1580, Moraka, Revue d. Bibl., Sept. 1900, p. 300) befand sich im Pariser Kunsthandel 1912 in der Gallerie Barbazanges eine prächtige Miniatur, mit der Darstellung von Kisilbaschen im religiösen Tanz, aus der Bibliothek Abbas I. nach dem Siegel (Abb. Burlington Magaz. 1912, Inseratenteil). Die alten Männer waren von köstlichem Ausdruck, wie stets in der persischen Miniaturkunst, die Jünglinge dagegen nach alter Schablone, als wären sie von anderer Hand. Hier findet sich auch Porträtähnlichkeit, z. B. der eine Herr mit dem dicken Bauch, der auch auf der Wandfreske in der Isfahaner 40-Säulenhalle erscheint, und der jedenfalls Isfendiar beg vorstellt (P. d. V., p. 247: „è un uomo molto grasso").

Eine Eigentümlichkeit des Malers sind die langen Hälse der dünnen Gestalten und der nur ihm eigene kindlich naive Ausdruck des unschuldigen Gesichtes, in der Manier von Greuze. Ein Liebespaar von ihm auf der Ausstellung Paris A. D. 1912, S. V. G., war offenbar nachträglich mit Ustad Mohammedi signiert (Min. pers. Pl. 124 — s. auch Taf. 157). Von ihm ist ein Freikonzert vor einem Fürsten gezeichnet, S. V. G. (Martin, Pl. 109). Daß er fleißig den großen Meister Sultan Mohammed kopiert hat, beweist die Übereinstimmung der Freischulen Martin, Pl. 103 rechts, mit Mohammedi Musawwir signiert, B. N. suppl. pers. 1572, und Martin, Pl. 104, C. R. — Eine Kopie eines lesenden Jünglings ist nach der Überschrift: Ustad Mohammedi Herati von Riza Abbasi und nicht wie Martin sagt, von Aga Riza gezeichnet, was nicht gut der Zeit nach möglich wäre. Es soll auch hier nicht ein Porträt kopiert sein, sondern surat-i kar-i ustad-i M. H., also ein Werk (Martin, Pl. 110 b). D'Allemagne II, p. 177 bringt signiertes Bild von 989/1582. Ein Porträt Mohammedi signiert S. V. G., eine Hirtenszene von 986/1578 S. Marteau[1]).

In der Liste der Maler des Alem Arai wird Sadiki beg Afschar ziemlich ausführlich besprochen. Derselbe war gleichfalls in der Bibliothek des Sultans Ibrahim, † 1574, beamtet. Sadiki war sein nom de guerre. „Er war ein eleganter und charaktervoller Mann. Von Jugend an hatte er Lust zum Malen, wählte die Schule des Meisters Mozhaffer Ali, des Einzigen dieser Zeit, und war tätig bei Tag und bei Nacht. Und als Ali sah, daß sein Schüler Talent hatte, gab er sich Mühe mit seiner Ausbildung, so daß dieser große Fortschritte machte. Doch darnach wandte sich Sadiki ab, da ihm der Unterricht nicht zusagte, wurde Derwisch (Kalender), reiste und wanderte umher. Als Emir Khan Moslu oder Mosulu, Gouverneur von Hamadan von ihm erfuhr, zog dieser dem Malschüler die

[1]) Ferner sind von ihm wahrscheinlich „Zwei Freunde" und Jüngling mit Schale S. Marteau, Khosrau und Schirin S. Ducoté, Frau mit Lilie S. Sambon, Mann mit Stock S. Henraux, nicht Herjusi, sondern Herewi zu lesen (Min. pers. 153). Es ist dieselbe Handschrift. — Vielleicht auch Jagdbild S. M. le duc de Luynes. Der fleißige M. unterscheidet sich von seinem Lehrmeister Sultan Mohammed nur durch die graziöse Feinheit und Eleganz des Pinsels, aber es fehlt ihm der frische, natürliche Humor.

Digitized by Google

Kleider eines Kalenders aus und machte ihn zum Begleiter. Und kraft seines türkischen Charakters und seiner Eigenschaft als Kisilbasch zeigte sich der Afschare als ein Kriegsheld, mit dem es niemand aufnehmen konnte. Zur Zeit des Thronfolgers Iskander Schan schloß er sich Isfendiar Khan Afschar und dessen Bruder Bedr Khan an. Im Kriege von Tekke mit den Turkomanen in Asterabad hat er große Torheiten begangen; doch niemals unterließ er das Studium der Malerei. Gegen Ende hin zeigte er große Fortschritte. Er war ein unvergleichlicher Maler geworden und ein Nasik kalam (Feinfeder),[1]) ein Tarasch, Zeichner und Nakkasch ohne gleichen. Mit der haarscharfen Feder hat er 1000 herrliche Blätter mit bestimmten Lauhes, Tafeln, beschrieben. Auch als Dichter[2]) und Schönredner zeigte er große Begabung. So verfaßte er liebliche Ghazelen, Methnewis und Kasiden. In der Zeit Sr. M. (Abb. d. Gr.) erhielt er die hohe Stellung als Bibliothekar und wurde mit Gnaden überhänft. Aber er war immer schlechter Laune, ungeduldig und kapriziös (wie die türk. Täbrizer noch heute). Wegen dieses närrischen Wesens hatte er fortwährend Feinde, mit seinen Freunden dagegen benahm er sich gemäßigter. Sie bemühten sich ihn zu bessern, aber es wollte nicht gehen. So vereinsamte er, da er sich mit jedem überwarf. Bis zum Ende seines Lebens änderte er sich nicht. Das Gehalt eines Bibliothekars bezog er trotzdem von der Regierung." Wahrscheinlich unterzeichnete er mit Sadik. — Vgl. Paris, B. N. suppl. pers. 1171, fol. 3, 29, 32, 39, 44, 47, 49 mit Sadik und Sadik beg signiert. Ferner V. G., Porträt eines Vornehmen, Orient. Archiv, Abb. 10, M. C. 771, mit Sadik, Martin, Pl. 92. Wohl identisch ist er mit Mohammed Sadik. Cod. Dorn, Nr. 3, K. Bibl. St. Petersburg von 1020/1611, Karabacek, p. 47. Ein Vogel signiert: „der Bibliothekar des Mirza", S. De.; Catal. Barcelona 1913, Galerias Dalmau.[3])

Der Bibliothek des Ismael Mirza gehört ferner an MIRZA MOHAMMED ISFAHANI, nach dem Alem Arai ein guter Maler und Schüler von KHADSCHE ASIZ KAKA (älterer Bruder, Vater-Bruder oder alter Sklave), dem Lehrer des Schah Tamasp; M. C. 782, ruhender Hirt, Coll. Martin, Coll. Kelekian, Frau mit Kind, Mirza Moh. el Huseini gezeichnet. „Im Glanzgeben, perdasi, und im Gruppenbild war er unvergleichlich." Vielleicht ist es derselbe wie MOHAMMED BEG, der Sohn und Schüler von Sultan Mohammed von Täbriz, auch Schüler von Mirek. Nach Huart, p. 236, kommt Mirza Mohammed 1000/1592 nach Konstantinopel und erwirbt sich dort einen Ruf. P. 318 erzählt Huart von einem Mirza Muhammed, Sohn des Ali beg und der Tochter des Mirza Mirek, im Dienste von Schah Tamasp und unter Ismael II. Redakteur und Minister, der 909/1504 getötet wurde. Natürlich ist dieser ganze Lebenslauf eine Unmöglichkeit, denn er würde sich rückwärts bewegen. Dieser andere Mirza Mohammed war der Sohn des Mirza Ata ullah von Isfahan, lange in Azerbaidschan und Gouverneur von Schirwan für Tamasp, dann Minister von Murschid Kuli Khan Schamlu. Er wurde von seinem Neffen getötet.

Nach der gleichen Geschichtsquelle, dem Alem Arai, erwarb sich „MAULANA ABD EL DSCHEBBAR, der Sohn von Hadschi Ali Mundschi aus Asterabad, dem Talikschreiber, anfangs große Fertigkeit in der Malkunst, auch widmete er sich der Kalligraphie. Ein guter Inschriftschreiber, nebenbei ein eleganter Mann und guter Gesellschafter, war er witzig und daher bei den Großen sehr beliebt. Diese ließen ihm deshalb keine Zeit zur Arbeit. Einige Zeit ging er nach Ghilan und war dort im Gefolge von Ahmed Khan, dem Wali von Ghilan (um 1555, cfr. Rien suppl. 184, p. 110). Nach dem Aufstande des Landes

[1]) Hier wird der Unterschied gemacht zwischen Kalam, Feder, Tarrasch, Zeichner, und Nakkasch, s. p. 13.

[2]) Rieu, p. 202, ist von einem Dichter Sadiki beg zur Zeit Abbas I. die Rede.

[3]) S. Marteau besitzt einen Derwisch auf Esel signiert, M. et Mme Smet einen Eremit und Prinz. Während ersterer indisch anmutet, mit landschaftlichem Hintergrund und wohl von Moh. Sadik ist, s. p. 196, möchte ich letzteres ihm zusprechen.

Digitized by Google

und der Festnahme von Ahmed Khan kam er nach der Der es Sultané Kazwin und nahm dort Wohnsitz. Obwohl er daselbst ein Atelier aufgetan hatte, verbrachte er doch die meiste Zeit in vornehmer Gesellschaft und arbeitete sehr wenig." —

Sein Sohn ist KHADSCHE NASER, der vielleicht noch mehr Fertigkeit erworben hatte als sein Vater. Mit dessen Schülern verkehrte intim Abd el Dschebbar, besonders mit Husein Jusbaschi, dem Chef der Sultane Haiderian, verkehrte er mehr als mit den anderen. Infolgedessen ward er aus dem Bibliothekdienst zur Zeit Ismael Mirzas entlassen, und sein Sohn trat an seine Stelle.

Als Ahmed Khan in der Zeit vom Nawab, dem Kronprinzen Iskanderschan, zum Gouverneur von Ghilan wieder ernannt wurde, vor 1583 etwa, wählte der Künstler von neuem dessen Begleitung und ging gleichfalls in diese Provinz, wo er starb. Huart nennt p. 245 Abd el Dschebbar von Isfahan einen Schüler, d. h. Nachahmer von Mir Imad.

Von Maulana SCHEICH MOHAMMED SCHIRASI, im Dienste des Sultan Ibrahim Mirza, heißt es: „Er war sehr spaßig und unterhaltend, in der Zeichnung und Gesichtsmalerei, d. h. im Porträt und der Rängamisi, der Farbengebung nannte er sich den Einzigen. Und tatsächlich gaben dies alle Maler zu. Er war außerdem ein guter Nastalikschreiber; die schwierigste Schrift konnte er gut schreiben, wie die Maler behaupteten. Er hat *europäische Bilder in Persien zuerst nachgeahmt und verbreitet.* — Somit trägt er an dem Niedergang der Miniaturmalerei zum Teil die Schuld. — In Sabsewar wählte er die Begleitung von Sultan Ibrahim Mirza, und in dessen Dienste kam er nach Herat und war dann bei Ismael Mirza. Später ging er nach Khorasan. Während der Lebenszeit des Schah Abbas I. arbeitete er im Palais von Kazwin und in diesem Dienste ist er gestorben." Vgl. M. C. 746, Coll. Koechlin, Paris, A. M. Tafel 29, Martin, Pl. 109 l., S. De., sitzender Gelehrter mit Pflanzenstaffage in Gold, über welche Schriftzüge, Catálogo Barcelona 1913, p. 23, Abb. Vielleicht ist sein Sohn, Mahmud ibn Hadschi Muh. Schirazi, Kopist, vgl. Berlin, kgl. Bibl. 389 von 1012/1604 mit 8 Min. Der Schirazi ist wahrscheinlich derselbe wie Maulana Mohammed von Täbriz, der Nastalikschreiber und Gesellschafter von Schah Abbas[1]). Von dieser Zeit ab werden der fränkischen, abendländischen Malerei immer mehr Konzessionen gemacht.

Was nun MANI anbetrifft, der in Schiraz gegen Ende des 16. Jahrhunderts, ungefähr 1590, lebte, erst Landwirt war, dann in der persischen Armee diente, hierauf in hoher Stellung am Hofe von Schah Ismael II. sich aufhielt, um schließlich unter den Hieben des Emir Nedschm sein Leben auszuhauchen, so ist kein Zweifel an seiner Existenz als Dichter und Schönschreiber (Fl. Cod. Wien 764). Sein Grab befand sich in Täbriz auf dem Friedhof von Surkhab. Falsch aber ist es, wenn Huart, nach Gayet, L'art Persan p. 229 sagt, er sei als Schönschreiber nicht so bekannt wie als Maler. Hier liegt wieder eine offenbare Verwechslung vor. Die Bilder, die mit der Signatur Manis erhalten sind, und es sind deren viele, sind stets indisch und aus dem 17. Jahrhundert. Persische Miniaturen aber von diesem Künstler gibt es nicht. Das Album in Kairo (Bibl. Khediv. 10222) ist türkisch-indischen Ursprungs, wenn es auch persische Namen enthält wie Asad-ullah Schirasi (Porträt) und Mirza kutschik, der Jüngere, von Indien (Porträt eines indischen Fürsten) (cfr. B. N. arabe 6076 und Huart, p. 331—36). In dem Album, Rieu 411, von 1200 n. H. wird Mani mit 2 Frauen (Ferengis) dargestellt, Fol. 47b; Fol. 57a, Bild einer chinesischen Dame, von einem Chinesen gezeichnet. Wien, Fl. l., p. 709, Fol. 159 v., Porträt des Malers, 17. Jahrhundert. Anet, La Perse en Automobile, ein Phantasiebild Manis, der mit Malerei beschäftigt ist vom Ende des 16. Jahrhunderts, davon moderne Kopie darüber (Martin, Pl. 89).

Gerade bei recht mittelmäßigen, ja geradezu schlechten Leistungen findet sich stets

[1]) Charakteristisch für ihn sind bärtige Gesichter mit seltsamen hervorquellenden Augen.

Digitized by Google

die Signatur Mani als Deckmantel. Es liegt dann immer eine Verquickung vor mit dem hoch berühmten Religionsstifter Manes oder Mani, um den die Legenden durch die Jahrhunderte hindurch auch im islamischen Reiche tausend Fäden spannen. Sein Name gehört zu denen der unvergänglichen Großen persischer Malkunst, ja er ist sozusagen der Schutzheilige der Maler und ihrer Zunft. Mani, d. h. Manija, Herr oder König, wurde allen bnddhistischen Fürstlichkeiten und Heiligen beigelegt (Ritter, Band 7, p. 113).

Man hat es bei diesen Signaturen nicht mit Fälschungen zu tun, wie Huart meint. Diese wären doch zu handgreiflich, sondern mit dem naiven, oft gedankenlosen Unverstand der Sammler. Es ist ein nichtssagender Zusatz, der das Bild zu einem Kunstwerk stempeln will. Noch heute bezeichnen Perser und Inder die meisten der europäischen Bilder, allzuoft sogar simple Öldrucke, als Werke Raffaels. Das ist der einzige fremde europäische Malername, der einst zu ihnen gedrungen ist. Nun ist ihnen jeder Maler ein Mani, wie der moderne persische Autor bei der Beschreibung alter Fliesen von indischer oder chinesischer Malerei spricht (Sarre, Denkm.). Die Türken schreiben für ein Bild der mongolisch-persischen Schule stets tschini, d. h. chinesisch.

Man sollte meinen, daß sich das Leben und Wirken persischer Künstler um die Abbaszeit klarer überblicken ließe, weil uns näher liegender, aber fast gerade das Gegenteil ist der Fall. In dieser prunkenden Zeit der Machtfülle und des Reichtums der Großen Irans mögen vielleicht auch die Fälscher eifrig am Werke gewesen sein. Ein großes Rätsel gibt gleich Ali Riza-i-Abbasi auf. War der Schönschreiber zugleich auch der fruchtbare Maler und Urheber aller der zahlreichen noch erhaltenen Blätter, die seinen Namen tragen? — Was keinem anderen persischen Künstler begegnete, auch in Europa berühmt zu werden, sozusagen ein teurer Leckerbissen für den Kunstmarkt, dies Glück ward Ali Riza Abbasi zuteil. Und zwar beruht seine Popularität in erster Linie wohl auf seinem kurzen, an den großen Herrscher erinnernden und leicht merklichen Zunamen, sodann aber auf der großen Anzahl von signierten Bildern und Blättern seines Namens, wie wir sehen werden, allerdings irrtümlicherweise.

Wahrscheinlich wird zur Unterscheidung von dem oben genannten Ali Riza, dem *älteren*, von Isfahan († 1574), der Kalligraph Ali Riza, der *jüngere*, den Titel Abbasi geführt haben. Er war nach dem Menâkib und Habîb der Schüler von Maulana Ala beg von Täbriz mit dem Ehrennamen Dschemal el mulk (Karabacek, p. 5, vgl. London Or. 2265, p. 1072 Rieu, Add. 7760, Rieu 628 etc.), der ein Schüler von Schems ed din Mohammed Täbrizi war. Dessen Bruder, Maulana Abdullah Tabrizi, gleichfalls ein geschickter Schreibkünstler, schrieb und malte mit flüssigem Gold auf Seidenfahnen (Huart, p. 104). Nach Rien, p. 782, Add. 23609 Fol. 11b, war Ali Riza Abbasi von Täbriz, nach dem Tahir Nasirabadi, Fol. 155 (cfr. Karabacek R. A., p. 5, Anm. 4, Signaturen von ihm St. Petersb. Bibl. Gulistan, T. VI, p. 103). Ein Koran von ihm befand sich in der Bibl. des verstorbenen Mirza Mohsin Khan, persischen Gesandten in Konstantinopel. Tafeln resp. Inschriften von ihm am Bazar und der Moschee Scheich Lutfullah in Isfahan und an der Freitagsmoschee mit Farben. Auch im Friedhof von Takht-i-Fulad (Huart, p. 103)[1]).

Mitschüler von Ali Riza war Abd el Baki von Täbriz, genannt Danischmend, in Bagdad wohnhaft, dann gezwungen von Abbas I., in Isfahan nach der Einnahme von Kandahar. Von ihm rühren die Inschriften in der großen Moschee zu Isfahan her (Huart, p. 104). Mitschüler war auch Jusuf der Georgier, ein trefflicher Diwanischreiber.

Mollah Ali Riza spielte als Günstling eine wichtige Rolle unter dem großen Sefawidenherrscher, die ihm den Spitznamen Schah-nuwaz, Königsschmeichler eintrug (Khatt

[1]) In Paris Miniat. pers. Signatures 29.

Digitized by Google

Madschnun in der Wildnis.
Gezeichnet von Riza Abbasi, Mittwoch, den 12. Rabi el awwal 1028 (27. Dez. 1618), im Behzadstil.
Stg. H. Kevorkian.

Abbas II. empfängt den Gesandten des Gross-Mogul Khalil Sultan.
Kopie der Wandfreske aus der 40 Saulenhalle in Isfahan.
17. Jahrhundert. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum. (Vgl. p. 60, Anm. 2,5.)

Digitized by Google

u. Khattâtan, Habîb, p. 207, 213, Konstantinopel 1306). Abbas soll diesem seinem Bibliothekar und Privatsekretär einmal sogar selbst das Licht gehalten haben beim Schreiben. Ihm wird auch die Schuld an der grausamen Ermordung seines Rivalen Mir Imad wohl fälschlich zugeschrieben. Daß er den Titel el Abbasi wirklich führte, hat Karabacek bewiesen. Er zeichnete mit vollem Namen Ali Riza el Abbasi [cfr. Rieu, p. 782 und Cod. Dorn 9 Nr. 3, Kaiserl. Bibl. Petersb. (Karabacek p. 41), Erradji Ali Riza el Abbasi 1022/1613]. Nach dem Habîb p. 191 (Huart, p. 245—46) ist sein Sohn Bedi ez Zaman aus Täbriz, ein Meister auf verschiedenen Kunstgebieten und fleißiger Schreibkünstler, Sprachgelehrter, Dichter und Ehrengast bei den Schmausereien der Großen. Er lebte nicht lange und wurde in Isfahan, auf dem Friedhof Takht-i-Fulad, begraben. Als Maler wird er nicht bezeichnet.

Ist dieser berühmte Hofkalligraph wirklich Zeichner und Maler, das ist die Frage.[1])

Auffallen muß es nämlich, daß die meisten der Ali Riza Abbasi zugesprochenen Miniaturen von ein und derselben wenig kunstgeübten Hand gezeichnet sind, die keinesfalls von einem so bedeutenden und vielgerühmten Kalligraphen herrühren kann, und zwar lautet die Signatur niemals auf Ali Riza Abbasi, sondern nur Riza Abbasi und schließt ziemlich regelmäßig mit denselben Worten: bi itmam râsid, d. h. gelangte zur Vollendung; dann der Name des Künstlers mit den üblichen Ergebenheitsphrasen, der armselige, niedrige usw. Derartige Zeichnungen weisen die Jahreszahlen von 1028/1618—1050/1640 etwa auf. Nur eine einzige, eine Prinzessin (S. De.) ist laut Martin, p. 123, mit 1071 n. H. datiert mit der Beischrift: „Dies ist von Wert, da es ein Werk des Scheich Abbasi". Also eine zweifelhafte Signatur eines anderen Abbasi. Die letzte ist wohl die von 1050/1640 (cfr. E. Mittwoch, „Der Islam" II, H. 2/3, p. 212). Die Skizzen seines Albums sind nach Sarre (B. C. p. 27 und „Kunst und Künstler", 1910, p. 46) ungefähr aus den Jahren 1638—43 und meist datiert.

Vor allem aber nennt ihn Iskander Munschi nicht unter den Malern der Abbaszeit, sondern nur Aga Riza. Auf diesen Geschichtsschreiber aber kann man sich, wie es scheint, verlassen, denn er gibt so genauen Bericht über Lebenslauf und Charakter der Meister, so ausführliche Züge ihrer Individualitäten, leider nach echt morgenländischer Art ziemlich ohne alle Daten, daß er die aufgezählten Herren entweder selbst persönlich gekannt haben oder sehr gut unterrichtet gewesen sein muß. Sein Buch von 1025/1616 wird 1038/1629 fortgesetzt.[2])

Habîb aus Isfahan spricht Ali Riza Abbasi zahlreiche Kunstblätter zu (Konstantinopel 1306 n. H., Khatt und Khattâtân p. 207, 213). Dies waren aber Schriftproben und Lauhe, Tableaux, wie es ausdrücklich heißt, nicht Bilder. Karabacek übersetzt p. 47: „In ganz Iran, insbesondere in Isfahan gibt es von ihm sehenswerte Schriftproben und Kunstblätter" (türkisch lauhelere). Wichtig ist, daß R. A. wohl als Musawwir, aber nie mit Ali bezeichnet wird.

Es ist sodann auch seine Rivalität mit Mir Imad höchst verwunderlich, weil ein Schönschreiber mit einem Maler schwerlich in Wettstreit kommen kann. Denn uns gilt ein Riza Abbasi bis jetzt hauptsächlich als Maler, der erst an zweiter Stelle als Kalligraph in Betracht kommen könnte. Die Erzählung seines Glückes bei Hofe hat wahrscheinlich alle anderen Künstler in den Schatten gestellt, zumal den mißachteten, unglücklichen aber hochbedeutenden Zeichner und Maler Aga Riza, den Sohn des Ali Azghar Kaschi (s. p. 173).

Ali Riza, gleichfalls ein Schönschreiber, hat man sicher schon bald mit orientalischer Leichtlebigkeit vergessen, den Schüler von Mir Ali von Herat, von dem es keineswegs feststeht, daß er auch Maler war. Aus der Schule Mir Alis II. ging kein Maler hervor, der uns bekannt wäre.

---

[1]) Vielleicht gibt Sarre eine Antwort, die jeden Zweifel beseitigt, in seiner mit E. Mittwoch gemeinsamen Arbeit über den Maler Riza. Die Rizabilder S. Bernard A. M. waren in Europa zurechtgestutzt. So viel Anatomie kennt der Perser nicht. Man beachte die Brüste und Arme! — [2]) Über das Tarikh-i a'lam arai Abbasi cfr. Iran. Phil., p. 361.

Digitized by Google

Die Konfusion wird noch erhöht, als sich ein anderer Ali Riza von Täbriz vorfindet, Schüler von Ali beg von Täbriz, der nach der Zerstörung der Heimat durch die Türken 1045/1635 nach Kazwin kam und dort die große Moschee mit Inschriften schmückte. Er soll in Indien gestorben sein. Dieser kann aber natürlich nach dem Tode des großen Schah nicht den Titel Abbasi geführt haben, höchstens nach Abbas II. (1641—66) und kommt daher nicht gut in Betracht. Fraglich ist, ob dieser überhaupt Maler war. Vielleicht ist von ihm die mit A. R. Schirinkalem signierte Miniatur in der Sammlung Read, jetzt P. Morgan, zwei indische Frauen, M. C. 726—39. Die früheste von Sarre dem Abbasi zugeschriebene Miniatur von 1007/1598 „Alter ohne Turban" (Karabacek, R. A. Taf. IV) ist nur Riza signiert[1]), mit Riza Abbasi, offenbar nachträglich, ein Porträt von 1002/1593 S. V. G. Das Nähere ist zu finden in der interessanten, äußerst lehrreichen Abhandlung von Karabaceck: Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler, Wien 1911, und Entgegnung von Sarre in der „Islam" II, 2/3. Nach Martin, painting, p. 112, gilt als die früheste eine Zeichnung von 1614 n. Chr., gemeint ist wahrscheinlich von 1028/1619, S. De.

Aga Riza, der Sohn des Malers Molla Ali Azghar, lebte nun am Ende des 16. Jahrhunderts als ein sonderbarer, ungemütlicher Kauz und enragierter Sportfreund (cfr. p. 173). „Am Hofe wurde ihm viel Gutes erwiesen, aber seines unpassenden Benehmens wegen war er nicht geachtet". Unwirsch, einfach, ältlich sieht Riza Abbasi, der Maler, auf einem Porträt von Mu'in S. B. Q. aus. Wir kommen darauf zurück. „Er blieb immer ein armer Teufel" schreibt Iskander beg um 1616, aber nichts von seinem Tode.

Von Wichtigkeit sind für das Todesjahr zwei Miniaturen. Die erste Coll. De., Martin, Fig. 39 und p. 123. Die beschnittene Unterschrift der Landschaft lautet: „Am Mittwoch den 13. des Monats Safer des 8., mit ihm Glück und Sieg, im Jahre 1028 wurde diese Gruppe des verstorbenen Meisters Behzad, Gott sei ihm gnädig, vom Maler Riza Musawwir gezeichnet". Oberhalb des Bildes dagegen steht: „Freitag, Dschumada el Awwal 1064, am Tag der Jahreswende des bei Gott weilenden Aga Riza wurde diese Gruppe von dem armseligen Scha'fi Abbasi getuscht."[2]) Aus den Beischriften geht scheinbar nicht hervor, wer der Künstler war, Aga Riza oder Riza Abbasi. Auf der zweiten, einer Porträtzeichnung vom Jahre 1084 n. H., von Mu'in dem Maler, der seinen verstorbenen Lehrer Riza Musawwir Abbasi darstellt, ist nach Martin p. 125 u. Fig. 32, S. B. Q., zu lesen, daß der berühmte Maler 40 Jahre vorher starb, also 1044. Der alte Meister ist hier philisterhaft geschildert mit Nasenzwicker, dem tschäsm ferengi (nach Dschami, Jusuf und Suleikha, ed. Rosenzweig, p. 174), wie er einen Höfling oder Pagen in fränkischer Tracht malt (Martin, p. 68). Mu'in irrt sicher nicht im Jahre, wenn er schreibt:

شبیه غفران ورضوان ارامگاهی مرحوم منفوری استادم رضا مصور عباسی مشهور به رضا عباسی اشهر بتاریخ
شهر شوال باقبال سنه ۱۰۴۴ ابرنگ کردیده بود که در شهر ذالقعده الحرام ازمذکور ازدار قضا بحاتم بی ارحام شده
وان شبیه بعد از ٤ سال در ٤ دم شهر رمضان المبارک سنه ۱۰۸٤ حسب الفرموده فرنکی محرر نصیرا باتمام
رسید من معین مصور غفرله رسوله

„Porträt des, der Zuflucht sucht und Hüter des Friedensreiches, meines verstorbenen Meisters, Gott vergebe ihm, Rizas, des berühmten Malers Abbasi. Es wurde für Riza Abbasi, den

[1]) Karabacek will hierin ein zweifelloses Künstlerautograph sehen, p. 17.
[2]) Martin setzt der Sohn Rizas hinzu.

weitgerühmten, im Monat Schawwal zum Gedenken des Jahres 1044 getuscht, da im Monat Zulkida (dem 11. Monat), dem heiligen, der Erwähnte aus dem Hause des Todes (Urteils) zum Richter ohne Erbarmen gelangte — und dieses Porträt gelangte 40 Jahre nachher, am 4. des Monats Ramasan, des gesegneten, 1084 zur Vollendung von Mu'in, dem Maler, Gott verzeihe dem Sünder, nach einem fränkischen Auftrag halb gezeichnet. Porträt!"[1])

Die datierten Aufschriften mit Riza Abbasi, alle ziemlich von derselben Hand in recht unkünstlerischer Form, auf ausgeführten Miniaturen, z. B. Liebespaar (Samml. Sarre)[2]), mit dem zu dieser Zeit häufig verwandten indischen Rot, oder Zeichnungen, z. B. Derwisch und Prinz (New-York, Orient. Arch., Taf. VIII, Abb. 16), sind später auf nicht signierte Originale, wahrscheinlich zum Schulzweck, hinzugefügt. Derartige Modellbücher erbten sich fort vom Meister auf den Schüler. Vielleicht war Mu'in der letzte. Es gibt zu denken, daß auf seinem Porträt seines verehrten Lehrers die Signatur dieselbe ist, wie auf den meisten Riza Abbasi-Bildern auch mit demselben Endwortlaut. Viele sind sicher auch wieder Kopien aus zweiter und dritter Hand.

Signiert hat der Künstler selbst wohl gewöhnlich nur mit Riza, z. B. auf künstlerische Weise: Dame mit Turban der Sefizeit (Martin Pl. 157), nicht Riza Abbasi, wie Martin sagt. Vergleicht man den Duktus dieser feinen Schrift mit dem einer anderen Signatur auf einem Bilde im Wiener Murad-Album (Cod. Mixt. 313), einem Jüngling in fränkischer Tracht (Karab., R. A. Taf. VIII), so wird man dieselbe Hand erkennen, nur einmal ist rakime, das andere Mal kitabe geschrieben, Dame S. V. G.

Weiter ist Riza gezeichnet: die Herater Kopie eines Liebespaares der Bocharaschule; der stürmische Jüngling trägt die kleine ostpersische Kopfbedeckung[3]) (Martin, Pl. 156), dieselbe wie der Knabe mit Blumen, S. Stoclet (Karab., Taf. VII). Wie vorteilhaft unterscheiden sich diese geschmackvollen Signaturen von dem ungeschickten Meschke Riza auf dem Bilde des Pferdeputzers. Claude Anet (Burl. Mag., nov. 1912, Pl. VII N) führt hier Ali Riza an als Unterschrift, wie Martin von demselben Aga Riza (Pl. 161). Martin weist es dann beiden Malern zu, im Bild A. R. um 1570, im Text R. A. Ferner bezeichnet er Pl. 162 einen mit Aga Riza gezeichneten sitzenden Jüngling mit Riza Abbasi signiert. Auch Karabacek fällt in diesen Fehler, z. B. Taf. IX, R. A. Mit derartigen Ungenauigkeiten wird nur noch mehr Verwirrung angerichtet. Vielleicht schrieb der Künstler hier und da auch Riza Abbasi, die Endsilbe stets über der Zeile stehend. Im Musée A. D., M. C. 749, befindet sich diese Namenszeichnung auf einer Liebesszene in diskretester künstlerischer Form. Ähnlich auf einem Reiterbild mit Regenstimmung (Martin, Pl. 163). Riza signiert ist ein trinkender Page, S. Marteau und S. Vever Prinz und Lehrer in Gold auf Rotgrund.

Das sogenannte Sammelbuch eines Kunstfreundes mit 50 Zeichnungen des berühmten Meisters Riza Abbasi (Samml. Sarre) enthält Skizzen von älteren Meistern verschiedenster Hand. Das beweist eine Badeszene der Behzad-Schule von Anfang des 16. Jahrhunderts (Samml. W. S.). Siehe Taf. 78.

Neben eigenen Werken des Malers Riza Abbasi sind zumal Kopien von Aga Rizas Zeich-

[1]) Danach müssen die später als 1044 datierenden Beischriften falsch sein.

[2]) Früher S. W. S., es ist 1039/1630 datiert. Es zeigt die übliche Situation einer Liebesszene, ein enges sich Umschlingen und in sich Aufgehen. Von einem Becherspiel, der dahinter am Boden stehend zu denken ist, kann nicht die Rede sein. Ein Beweis für die Schwierigkeit, mit welcher sich der Europäer in persisch-ostasiatische Auffassung versetzt. Die meisten der Rizabilder kommen, wie das Liebespaar, aus in Indien zusammengestellten Sammelalbums.

[3]) Von Transoxanien, die in den früh-indopersischen Miniaturen erscheint, am Ende der Timuriden- und zur Baberzeit, und zwar von Bochara.

Digitized by Google

nungen vertreten. Vielleicht entstammen diese wie erwähnt der Frühzeit Rizas. Aga Riza lebte zur Zeit Abbas I. bestimmt noch[1]). Sie ähneln im Stile den Figuren von Mohammedi.

Karabacek hält Aga Riza und Ali Riza, den Schüler Mir Alis, also den älteren, für dieselbe Persönlichkeit (R. A. p. 31). Von letzterem wäre dann die Tafel von 972/1565 in der großen Moschee zu Täbriz (Huart, p. 103), diese ist aber Ali Riza unterzeichnet. Karabacek nennt nun den Maler Aga Riza nicht, den Sohn des Ali Azghar, in seiner Aufzählung (p. 19) von „sieben und noch mehr Malern und Kalligraphen Riza mit verschiedenen Vor- und Beinamen, darunter etliche in ziemlich naher Zeitbestimmung zueinander." P. 30 schreibt er in seiner Skizze R. A.: „Eine falsche Zutat ist jedenfalls, wenn Aga Riza auf Kunstblättern zuweilen Abbasi genannt wird. Da er zur Zeit des Schah Abbas I. nicht gelebt hat, konnte er diesen Beinamen nicht führen. Das sind spätere Fälschungen. Den Wirrwarr verschuldeten eben die Bilderhändler und Antiquare, die auch zwischen den Werken der Ali Riza nicht zu unterscheiden wußten". Z. B. Sakuntala, S. V. G., in indischer Manier, M. p. 245.

Diese Signatur Aga oder Aka Riza Abbasi findet sich sonst aber nur selten, z. B. Jüngling mit Blumen (Karab. Taf. VII), wo am Rande neben Riza allein auch Aga Riza steht. Sicher also spätere Aufschrift (Coll. Stoclet, Brüssel). Betrachten wir nun einige mit Aga Riza bezeichnete Miniaturen, z. B. in dem Manuskript, Paris B. N. 1313, Fol. 79 und vermutlich auf das Aga folgend in dem Wiener Murad-Album (Cod. mixt. 313, Karab. Taf. II, Lesender Scheich, sowie B. N. arabe 1004 „Schläfer", ferner ein „Nomadendorf", Samml. Sarre, Karab. Taf. VI), so läßt sich schon aus der Kleidertracht ersehen, wie dem Turban der Abbaszeit, z. B. sitzender Jüngling (B. N. arab. 6074, Martin, Pl. 162), und der Mode, den Schal über die Schultern mit den Enden nach dem Rücken zu tragen, daß diese Bilder aus der Abbaszeit stammen, daher also von beiden Rizas sein können. Noch klarer ist dies bei dem Dschehangir Schahi bezeichneten Porträt (s. Taf. 147, Berlin, Mus. für Völkerkunde). Ihr Stil ist ein völlig anderer als der der Tamaspzeit, wo noch der ziemlich stereotype mongolisch-chinesische und echt ostasiatische Typus vorherrscht in den Schulen Ost- und Westpersiens. Wollte man Riza und Ali Riza Abbasi für denselben Künstler halten, der ein besserer Kalligraph als Zeichner oder Maler war, so könnte man entgegnen, daß Riza allein stets als Musawwir bezeichnet wird, auch von seinem Schüler Mu'in, und nicht als Kalligraph. Doch dies wäre noch kein Beweis. Musawwir steht nur in Beischriften, nicht in Signaturen.

Da das Album Cod. Mixt. 313, in Wien, nach dem Kolophon 1572 fertiggestellt wurde, so müssen nach der Ansicht von Karabacek (p. 32, R. A.) auch die Miniaturen vor diesem Datum hergestellt sein. Aber betrachten wir die Bilder genauer. Muß es nicht auffallen, daß dieser Jüngling in fränkischer Tracht mit Halskrause schon zur fremdenfeindlichen, fanatischen Tamaspzeit dargestellt sein soll, während zur Abbaszeit Trachtenbilder etwas Alltägliches waren, wo der große König seine Damen und Pagen in allerhand Mummenschanz auftreten ließ. Karabacek führt selbst Anm. 1, P. d. Valle II, p. 21 an. Man vergleiche auch das Riza Abbasiporträt von Mu'in (Martin, Fig. 32). Nach Berchet, Republica (p. 66) wünscht Abbas Maskenanzüge nebst Glasgefäßen aus Venedig und Sammet, auch Weber dazu, die es verstehen, Sammet und Plüsch zu verarbeiten.

Auffallend für die Stilart des Malers Riza ist der typische, allerdings etwas gleichförmige, für alle älteren vollbärtigen Männer verschmitzte Gesichtsausdruck mit den langen, seltsam spitzen, rechtwinkligen, scharfen Nasen, dem kleinen Abbasschnurrbart für jüngere, und die weiche, ziemlich süßliche und schläfrige Gesichtsform bei Frauen und Jünglingen

[1]) Martin, painting, p. 120, hält A. R. für Ali Riza, der in Herat 981/1574 starb. Iskander Munschi erwähnt ihn aber nur als armen Teufel in Isfahan.

Digitized by Google

mit merkwürdigen, etwas geschlitzten, mandelförmigen Augen, z. B. eine Szene von 1042/1632, St. Petersb. (Martin, Pl. 160). Seine Zeichnungen wirken etwas monoton, wenn sie nicht ältere Meister zumal der Bocharaschule kopieren, und seine ausgeführten Miniaturen weisen eine wenig harmonische Farbenzusammenstellung auf. Die althergebrachte Ausmalung wurde von dem Künstler, der vielleicht seine Schwäche, zumal in der Buchmalerei, selbst erkannte, bald immer mehr verlassen. Fortab versah er seine impressionistischen Einfälle nur mit einigen Tuschflecken oder tönte sie leicht. Wahrscheinlich verzichtete er auch auf die Farbe, sobald es eben Modellblätter für die Malschulen sein sollten oder Kopien waren. Sicher von ihm sind auch die Blätter des Vignier-Albums, S. Vever und S. Marteau, sehr fein S. Marteau, Randmalereien um ein kalligraphisches Blatt.

Die Pflanzenstaffage in Gold sowie die lang gezogenen zerzausten Wolkenballen und die sich stets im Sturme neigenden, biegsamen Weidenäste, sie sind alle diesen Riza-Miniaturen gemein und für ihn charakteristisch, sowohl dem Pariser Bild der Siebenschläfer in der Höhle (Migeon, Fig. 31, suppl. pers. 315, B. N.), wie auf dem erwähnten Nomadendorf von Sarre, dessen Signatur in schlechter unbeholfener Schrift nachträglich hinzugefügt wurde. E. Mittwoch datiert es 1639 „Der Islam", p. 212 (vgl. Karab., R. A. p. 25—26). So auch auf einem unsignierten Doppelblatt S. Marteau, aus älterem Ms. von 949/1544, Isfahan, mit Handschrift von Schah Mahmud.

Vielen auch ist die merkwürdige Art der Hakenbildung an Schal und Turbanenden gemeinsam, die sowohl Sarre wie Karabacek nicht entgangen ist. Sie tritt auch auf an den beiden anderen Miniaturen des Wiener Albums, jedenfalls von demselben Künstler, Taf. II, ein lesender Alter, als Scheich Sa'di bezeichnet (Schal-Mode der Abbas-Zeit) und Taf. III ein Mann im Palahäng — die salopp ausgeführte Staffage in Goldmalerei wie gewöhnlich in R. A.-Bildern — und auch in der Feder-Zeichnung Taf. I, „ein Tuchhändler", die wiederum dieselbe Hand wie die Frau mit Turban (S. V. G., Riza gez.) verrät, die aber Karabacek einem Maler Mir Heider Muamma aus Kaschan zuweist. Eine geistreiche Idee, aber nur die phantastische Lesung einer Signatur, die nicht vorhanden ist. Muamma war Poet, Schönschreiber und Logogryphen-Dichter zur Zeit Tamasp I. (Muh. Tahir Wahid, Cod. 3746, Asiat. Mus., St. Petersbg. Rieu 1, p. 189, Add. 11623 Bodleiana, Oxford 301).

Man könnte Riza als den Nasenmaler bezeichnen, so auffällig tritt seine Vorliebe für große derartige Organe hervor. Wahrscheinlich ist er auch der Maler von Bildern größeren Formats eines Königsbuches aus der Schahbibliothek (Samml. V. G., A. M. 1910). Man betrachte nur „den sich am Kopf krauenden Alten mit abgenommenem Turban" (Samml. Sarre, Karabacek, R. A. Taf. IV), da findet sich die große auffällige Haken-Nase und der Ziegenbart in der Manier des Aga Riza. Daß sich, wie Sarre und Mittwoch meinen (Islam Bd. 2, Heft 2/3, p. 215), ein Perser übrigens derart das Haar raufen soll, das möchte ich nach meinen Erfahrungen während der Muharrem-Zeit und dem rus-i-aschura oder katl, dem Trauertag in Persien, für ausgeschlossen halten, dann erscheint er barhäuptig ohne Turban. Außerdem kann dieser schiitische Mann nicht gut seine Brust schlagen, wenn er den Turban in seiner Hand hält. Schließlich kann er sich auch nicht das Haar raufen, wenn er keines hat. Nun sagt Ibn Batutah II, p. 65, der Turban würde von den Tataren zum Gruß abgenommen und das Ohr mit der Hand gehalten, was sogar der Sultan, p. 62, zu tun pflegte. Sollte hier nicht vielleicht diese tatarische Sitte dargestellt werden? —

Wie reimt sich nun aber alles, was über den Maler Riza Abbasi gesagt ist und seine Namenszeichnung, mit dem Kalligraphen Ali Riza Abbasi zusammen, der seine Schriftstücke mit vollem Namen der Nachwelt hinterließ! — Es ergibt sich folgendes Resultat:

Digitized by Google

Scha'fi Abbasi nennt den Vater (S. De.) Riza Musawwir und zugleich Aga Riza. Beide leben zu gleicher Zeit, können also dieselben sein. Auch mit dem Kalligraphen Mollah Ali Riza el Abbasi könnten beide identisch sein, trotz des fehlenden Ali. Doch lebt dieser nicht lange (cfr. p. 185). Auch die Söhne sind verschieden.

Es sei hier auch weiter auf die Theorie von Karabacek hingewiesen, die er über den Maler Riza Abbasi aufstellt.

Für die Namenszeichnung Riza Abbasi und Muh. R. Abb. setzt der Wiener Gelehrte, p. 37, Mollah Muhammed Riza Tabrizi ein, nach dem Nafasizadé ein Zeitgenosse von Mir Imad. Sein Lehrer ist Mollah Husein von Täbris, wohl Mollah oder Scheich Mohammed Husein, dessen Sohn Emir ist, der gewöhnlich Aga Mir Imad genannt wird (cfr. Benjamin, Persia p. 289). Vielleicht war M. R. A. auch der Schüler von Ustad Husein Tuti von Kazwin (Sultan Mohammed-Schule), dem Malerchef von Ismael II. (1576—78). Nach dem Menâkib c. Fol. 50 v kommt M. R. A. 994/1585 nach Stambul, wo er von dem Geschichtsschreiber S'ad ed dîn neben Nuri Tscbelebi, seinem Rivalen, verwöhnt wird. Reich kehrt er nach Täbriz zurück und stirbt dort 1037/1628 (Habib I c. p. 212). Das Menâkib (Fol. 50 r) schildert ihn als einen wegen seines zarten und feinen Kalams weit berühmten Meister, der alle anderen übertraf. Nacb dem Dscheridé kam er 1000/1591 nach der Türkei und starb 1067/1657 in Täbriz. Huart, der wohl Habîb folgt, übersieht, daß der Künstler, wenn er 944/1538 als Mann nach Stambul gereist wäre, nicht gut im Jahre 1037/1628 gestorben sein kann, was Karabacek mit Recht rügt (H. p. 148, nennt ihn weder Maler, noch Abbasi).

Derlei Unmöglichkeiten finden sich aber leider sehr viele in dem sonst so verdienstvollen Werke von Huart und sind bei den vielen gleichlautenden Namen leicht zu entschuldigen. In Paris befindet sich seine Signatur 990/1582 (Miniat. pers., Signatures 28).

Martin, p. 121, weist ihm einen sitzenden Derwisch zu, signiert und datiert in Goldschrift von 1002/1593, S. V. G.[1]) Ein kalligraphisches Blatt von 986/1579 befindet sich Cod. 252 No. 22 im Inst. d. langues Orient. St. Petersbg. (Karabacek, R. A. p. 38).

Wenn nun Karabacek (p. 33—35) diesem Meister M. R. A., d. b. Täbrizi, eine Zeichnung Taf. IX zuweist, und zwar nicht ersten Ranges, die einen Derwisch darstellt, welcher den Brotfladen bereitet (siehe Taf. 163), so ist dazu folgendes zu bemerken. Jedenfalls ist die obere Aufschrift mit der folgenden Widmung die übliche, nämlich: „Im Anfang des ersten Dschumeidi des Jahres 1041/1631 d. 25. Nov. zur Vollendung gelangt. Zeichnung des niedrigen Riza-i-Abbasi." Und zwar ist sie in derselben Tusche wie die Zeichnung geschrieben. Sie ähnelt völlig der in der Samml. Schulz, vgl. Karab., p. 43: „Die Schriftzüge sind hier wie dort von einer Hand" (Mu'in). Alle anderen Bemerkungen und Daten sind schon durch die miserable Schrift als spätere Zusätze zu erkennen, selbstverständlich auch die Beschmierungen des Gesichts, die der Sammler oder Händler wieder abgewaschen bat, eine sehr häufige Erscheinung bei persischen Miniaturen. Der spätere Zusatz nennt M. R. A. und ein früheres Datum 1010/1601, also volle 30 Jahre früher (vgl. Karab., p. 47, R. A.) Dies gibt um so mehr zu denken, als der Stil ein ziemlich abweichender ist von dem, den wir sonst an Riza Abbasi gewöhnt sind.

Karabacek möchte „Riza" allein dem Muhammed Riza von Meschhed zuschreiben, nach Habîb (Kh. u. Kh. I c, p. 526) ein Schüler von Mir Sejid Ahmed. Über sein Leben unter Abbas I. und Sefi I. ist leider nichts weiter bekannt, als daß er nach Indien ging und dort starb. Werke von ihm, Zeichnungen und Miniaturen, im Ms. CDLXXXIX von 1041—42/1631—33 St. Petersburg, ferner im Br. Mus. Or. 1372, 4b, 7a, 34b.

[1]) B. N. suppl. 392, fol. 66 v., kalligr. Blatt von Moh. R. (?) Ein Koran S. W. S. ist von Ali Riza Kemal ed din Irtigani aus Schiraz um 1083—84/1671—72 kopiert, M. C. 840, B. C. 185.

Digitized by Google

Von Riza Abbasi befand sich ein illuminiertes Manuskript, ein Schahnamé der Abbas-Zeit, im Kunsthandel (Haupt), das die Schwäche des Malers als Buchmaler zeigt, wie z. B. auch Blatt St. Petersbg. von 1042/1632, Martin, Pl. 160. Er ist sonst vertreten — mit und ohne Signatur — außer mit den bereits erwähnten Stücken Berlin, Mus. f. Völkerk., Derwisch und Venedig, Kunsthandel, Frau, Kairo, Khed. Bibl., Knabe mit Falken, New-York Metrop. Mus., ferner in den Sammlungen Read-London, Vignier, Marteau, Bernard, Demotte, Jeuniette und Goloubew (cfr. Martin, p. 122—23 und Pl. 157—63). Wahrscheinlich illuminierte er das Schahnamé Mus. Osthaus, Hagen.

Die Verschiedenheit in der Stilart von Aga Riza und Riza Musawwir wäre so zu erklären: Die feine Stilart der Aga Rizabilder gehört der Frühzeit an mit Kopien berühmter Meister. In seiner Eigenart offenbart sich erst der ältere, geldbedürftige Meister, der zumal nach des großen Schahs Tode seine Arbeit immer mehr vernachlässigt, trotz seines Ruhmes und der königlichen Gnade, die ihm den Titel Abbasi eintrug.

Es sei hier außerdem noch Mohammed Riza-i-Imami von Isfahan genannt, nach dem Habîb, p. 61, Schönschreiber des Dscheli und Zeichner, welcher 1070/1660 in der Residenz Isfahan starb, deren Gebände er durch Inschriften zierte (cfr. Rieu, p. 649a, von 1011/1602).

Nach Pertsch lebt ein Dichter Riza oder Rizai unter Schah Abbas I. (Gotha pers. H. p. 84, Bland Journal R. A.).

Ein Miniaturist ist, nach Berlin B. 572, vermutlich Asiz Muhammed el Munschi, um 1016/1607.

Etwas späterer Zeit, dem Ende des 17. Jahrhunderts, gehört auch der Maler Mu'in, der Verteidiger, an, von dem ein schönes Miniaturblatt, Knabe in Blau, im Besitze von Kevorkian Paris war, ferner in der Samml. Zander, B. C. 129, ein großer Teil eines älteren Firdusi von 1025/1617 mit seinem Namen signiert wurde, während der andere Teil von Mohammed Kasem (?) illuminiert ist.

Der sehr fruchtbare Künstler zeichnet Mu'in Musawwir. Weitere Skizzen von ihm sind, zum Teil mit erklärenden Bemerkungen und Widmungen versehen und datiert, ein Reiter von 1057 n. H., sitzender Mann von 1071, S. De., Porträt von 1072/1662, V. G., Zeichnung für den Sohn Mirza Kasem Beha, für diesen noch eine Skizze von 1073, von 1082 Löwe eines bocharischen Gesandten fällt einen Mann an, mit langer Beschreibung dieses historischen Ereignisses unter Schah Suleiman (1676—94), V. G., drei Bilder von 1084, Porträt von Riza dem Maler Abbasi, Tierköpfe und einen Männerkopf, von 1088/1677 4 Löwen mit einem Kopf, eine sehr beliebte Spielerei zumal in Indien (vgl. Coomaraswamy), von 1089 Mann mit Hund und junges Paar, De. und von 1090 eine Figur, also von ziemlich jedem Jahr. Sodann von 1100 Mann auf Löwen sitzend, De., ein Türkenporträt von 1103/1691 und Löwe und Kilin von 1119/1707, letztere beiden S. De. (Martin, Pl. 163, 164, Fig. 32).[1]) Auch in der Sammlung C. A. noch 3 Zeichnungen, ferner Leipzig und Venedig, Kunsthandel. Alle diese Bilder sind skizzenhaft flüchtig und trocken, und nur in den Tierszenen, in denen die graphische Linie stark betont wird, haben sie einen gewissen Reiz. (Siehe älteres Original dazu Taf. 168).

Der vorher genannte Mohammed Kasem von Isfahan war nach Rieu (p. 635, Add. 7811 von 971/1563 und Or. 1372, Fol. 27a): „apparently of the same period (Riza Abbasi), who lived under Schah Abbas I." Nach Huart gibt es einen Maler Qasim Adschemi († 990/1582), der nicht identisch mit diesem sein kann.

In der Sammlung W. S., M. C. 772 (jetzt New York, Metrop. Mus.), befand sich eine bunt getönte Bastonnade mit der Signatur des Künstlers und dem Datum 114. Hier konnte man

[1]) In Barcelona, 1913, waren von De. 3 Bilder ausgestellt mit Mu'in gez. von 1098. Cat. Nr. 30—32. Abb. p. 25, Schule unter großer Ulme in Farben.

Digitized by Google

zweifelhaft sein, ob 1014/1605 oder 1114/1703 zu lesen war (cfr. Karab. p. 47 Anm. 1). Leider sind die beiden Szenen vom Czartoryski-Museum zu Krakau, M. C. 775, „Prinz, Page und Schüler" und „die Dichter Nizami und Sa'di", mit Mohammed Kâsim Täbrizi gezeichnet aber nicht datiert, ferner ebenso Paris, Bibl. Nat. OD. res. 41, Fol. 33, „Wali, junger Mann mit 4 Tassen", nicht Tabakträger (Martin, p. 165), dagegen ist Bagdad als Entstehungsort angegeben (Revue d. Bibl. Or. 1899, fol. 25, zeichnet Ibrahim). — M. C. 817 „ein Freiunterricht" ist aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls von ihm, aber nicht gezeichnet, S. W. S. (siehe Taf. 170).

Zum Glück ist eine klar datierte Miniatur erhalten, und zwar Samml. Kelekian „ein Derwisch" von 989/1581 (Ausstellungskat. Berlin 1911, Nr. 260, p. 38), so daß sich getrost 1014/1605 auf der Minatur der Sammlung W. S. lesen läßt.

Martin setzt ihn 1700 an, während er doch eine Miniatur, „Dame in rotem Mantel", datiert und signiert von 1004 n. H., Samml. De., anführt (p. 126).

Zu gleicher Zeit gab es auch einen Kalligraphen Mirza Kasem aus Schiras, der die Gedichte von Mir Schir Ali 988/1580 kopierte.

Rieu, suppl. 319 illuminiert, nennt M. K. Katib, 16. Jahrhundert und 202 ill. Pir Mohammed bin-i-Kasem el Kâtib, 16. Jahrhundert.

Dagegen sind in Paris Bibl. Nat. Arab. 6076 Fol. 4, 5 und 5 v Blätter, die mit Kasim nebst Perwiz gezeichnet sind, wahrscheinlich von Mir Qasim ibn Mansur, der den indischen Kronprinzen Humajun von Persien nach Hause zurückbegleitete und zuletzt in Akbars Diensten stand (Mansur, Rieu suppl. 75 p. 350 I, 385, 521 II, 780). Von ihm befinden sich Miniaturen in der Kgl. Bibl. zu Berlin, einem Sammelbande Safina 671 und Rieu suppl. 75 p. 350, I. p. 385, 521, II. p. 780. In der Revue d. Bibl. findet sich unter Arabe 6076 noch fol. 8v° gez. Kudrat ullah (Kudrat von Täbriz, Huart, p. 339?) fol. 9 Asad wohl Asad ullah Schirazi in Indien. In Kairo Album 10222 und B. N., Arabe 6076, Prinzessin.

Außerdem erscheint Schah Kasim als Vergolder und Schönschreiber in einem Nizami von 1013—35/1604—26 Samml. Schulz, M. C. 717, der auch mit einer Miniatur, einem Schah zu Pferde, im Völkerk.-Museum zu Berlin vertreten ist, ferner B. N. arabe 6076. Bei Baer und Co. (Katal. 575 Nr. 1623) befand sich in Handel ein Bostan von Sa'di vom Jahre 1007/1598 von demselben Künstler, aber die Miniaturen waren Kopien neueren Datums, vielleicht durchgepaust oder später ausgemalt, mit den verschiedenen Jahreszahlen 904—7 n. H. M. Marteau besitzt einen Eremiten und Schüler, M. Vever eine Audienz bei Khosrau Anuschirwan, mit riesigen Turbanen.

Huart nennt p. 99 einen Schah Kasim von Täbriz, der nach der Einnahme dieser Stadt durch Sultan Suleiman den Prächtigen (1520—66) nach Stambul entführt wird und dort 909/1504 stirbt. Da auch dieser Künstler leider wieder einmal nicht rückwärts leben konnte, so liegt wahrscheinlich eine Verwechslung mit Schah Kasim Adschemi vor, der 990/1582 stirbt. Kasim von Irak war als Arabeskenmaler berühmt (Huart, p. 333 und 337) (cfr. ben Schadischah).

Ferner erschien im Handel ein Schahnamé von M. K. ibn Abbas ed din Ali geschr. von 1063—67/1653—57, mit den Porträts von Abbas d. Großen und seiner Höflinge.[1])

Auch zwei Dichter gleicher Zeit führen diesen Namen, kommen aber nicht in Betracht, obwohl von derselben Zeit (Rieu p. 648 von 1057/1647 u. p. 683 Or. 305, p. 764). Sie seien erwähnt zum Beweise, wie schwierig es ist, aus den ziemlich gleichen Namen eines kurzen Zeitraumes einen betreffenden Künstler in Iran zu identifizieren. Nichts Näheres ist be-

[1]) Von Moh. K. ist B. N. suppl. 1058 um 1046/1636 kopiert. Von Moh. K. ibn Maulana Mirza Ali el Isfahani ancien fonds 155 um 1030/1626. — Dem indischen Mir Qasim möchte ich Miniat. pers. 172, Prinzlicher Falkenjäger, S. L. Cartier, zusprechen.

Digitized by Google

kannt von dem Maler HABIB ULLAH von Meschhed, von dem eine Miniatur, mit der Darstellung eines Pagen mit Flinte in getuschter Zeichnung, im Berliner Völkerk.-Mus. zu sehen ist. Jedenfalls gehörte er der Abbas-Epoche und der Kazwiner oder Isfahaner Schule an. Dort noch eine Miniatur mit dem Bildnis des Imam Kuli Khan hakim-i farsi von Sadiki (?) und ein anderes des Großvaters des Nizam el mulk, beide ungezeichnet, ferner 2 Alte, Scheich Sa'di und Scheich Hadschi Hafis, jedenfalls Phantasieskizzen der Rizaschule.

Wenig mehr läßt sich von MUAJIN musawwir sagen, von dem eine Miniatur, Jüngling, im Kunsthandel sich befand (Exposit. 1911, Gal. Barbazanges, Paris, Cat. 170).

Die Sammlung W. S. besitzt von dem Maler KHEIRAT KHAN eine Darstellung von Abbas, dem „Verstorbenen", mit dem Khan Alem, dem Gesandten des Groß-Moguls Dschehangir. Diese Zusammenkunft fand in Kazwin 1627 n. H. statt (vgl. Rien, Miniat. im British Mus.).

Bekannt ist der Schlachten-Maler größeren Stiles von Abbas I., der Meister ALI KULI Khan oder Ali Kuli beg Musawwir, also auch Zeichner (Benjamin, Persia, p. 326). Ist er derselbe wie A. K. B. Dschubadar, Ms. CDLXXXIX St. Petersb., und signierte Miniatur F. R. M., painting, Pl. 172? —

Mir SADR ED DIN, Sohn von Mirza Scheref von Kazwin, Schüler von Malik, erwirbt sich einen Ruf durch Mischen der Farben und Kartonnieren (wasl). Er stirbt in Bastami 1007/1598. Ein großer Kalligraphenkreis bildet sich um den unglücklichen Mir Imad.

Da ist dessen Lehrmeister BABA SCHAH von Isfahan, genannt der Réis-i-ruésa, der Führer der Führer, der Schüler von Mir Ali von Herat (Huart, p. 234—35). Zu diesem soll er mit 8 Jahren schon gekommen sein und 8 Jahre bei ihm studiert haben (Huart, p. 234—35). Dann heißt es, wenn er länger gelebt hätte, würde er den großen Meistern Meschhedi und Mir Ali Herewi mindestens gleichgekommen sein. Sein Tod sei 1012/1604 eingetreten, und er sei in Meschhed oder Bagdad begraben. — Mit 76 Jahren[1]) aber hätte Baba wirklich Zeit für seine Ausbildung gehabt. Dies zur Ungenauigkeit der Quellen! Kalligraphen sind fast alle Familienglieder von Mir Imad.

Erstens Abd er Reschid ud Deilemi in Isfahan, der Schwester-Sohn († 1057/1647), zweitens Mir Ibrahim, der Sohn, sogar die Tochter Gauherschad, dann die Neffen und Enkel, wie Abd er Rezzak, Sänger bei Schah Abbas und Kopist von Manuskripten und Sammelbänden, Moraka (Huart, p. 345). Dessen Schüler ist Husein beg, Bruder von Welidschan, dem Maler. Sie alle üben die Schreibkunst aus.

Der Schwiegersohn von Mir Imad, MIR MOHAMMED ALI von Täbriz, Schüler von Hasan von Bagdad, war ohne Zweifel der bedeutendste und auch Zeichner wie Maler. Er übertraf seine Konkurrenten und verdiente die größten Lobpreisungen. Er ist wohl der letzte hervorragende Zeichner neben MOHAMMED JUSUF el Huseini und MELIK HUSEIN Isfahani.

Von den ersten beiden Künstlern M. A. und M. J. ist eine größere Serie von Blättern eines Hafis erhalten, S. W. S., M. C. 775—80, zum Teil signiert und datiert vom Jahre 1049/1640.

Signierte Miniaturen von Mohammed Ali sind weiter „3 junge Mädchen", Slg. De. und ein Derwisch von 1067/1658, Slg. C. A.

Von Mohammed Jusuf allein ein sehr schönes Blatt, ein vornehmer Jüngling in der Samml. Gonse (cfr. Gaz. d. B. A. 1894, Avril, p. 26). Dort noch eine Dame mit unleserlicher Signatur, S. Mme la Comt. de Béarn.

Im Berliner Völkermus., Sammelband, befindet sich eine Gruppe von Tieren von ihm von 1064 oder 69/1654 oder 59. Mit seiner Signatur versehen „meschke Mohammed Jusuf" ist „ein alter Mann", Zeichnung von 1055/1645, S. Ch. V. (Martin, Pl. 166, vermutlich der

[1]) Nimmt man den Tod M. A. 1544 an.

Männerkopf dort gleichfalls). Auch ein Jüngling in reicher Kleidung, F. R. M. (Martin, Pl. 155 v.), ist sicher von ihm. Er ähnelt ungemein den Hafis-Illustrationen von 1069/1658, S. W. S., und ist interessant, da der Hintergrund bereits die indische Manier zeigt, nämlich die Landschaft durch Parallelkurven anzudeuten. In diesen Zeichnungen fällt die Gleichheit des Stoffmusters, der Tschi, auf. Von anderer feiner Stilart sind zwei Blätter, die Zeichnung eines knienden Pagen, in reicher europäischer Kleidung, mit dem Spiegelbild seiner Herzerwählten in der Glasflasche (Martin, Pl. 156 r.), mit Mir Jusuf gezeichnet, S. C. A., und ein indischer Jüngling, der eine Gazelle führt, Jusuf signiert und undeutlich datiert 114/1605 oder 1702 (Martin, Pl. 155 l., S. Ch. V.).

Beide Miniaturen sind vermutlich von ein und derselben Hand, das geht schon aus der Baumstaffage hervor. Ich möchte das zweite Datum 1702 für sie vorziehen. Der Jüngling mit der Gazelle erinnert mit seiner scharfen Profilstellung an indische Vorbilder, nicht allein der Kleidung wegen wie der indischen Schuhe und des Turbans.

Jedenfalls haben diese Bilder nichts mit Mohammed Jusuf zu tun. Dagegen ist dieser aller Wahrscheinlichkeit nach identisch mit Jusuf el Huseini, der eine Liebesszene ausgeführt, hat mit drei Gestalten in reichgemusterten, zum Teil figurlichen Gewändern und Turban der Abbaszeit (Martin, Pl. 152, S. Ch. R.).

Auch hier offenbart sich dieselbe Manier wie auf den Hafisblättern, die landschaftliche Staffage an der Seite der Figurengruppen durch eine mächtige, knorrige aber etwas steife Platane zu repräsentieren, um die sich die chinesischen Wolkenschwämme zusammenballen.

Eine schöne Porträtskizze des sitzenden Mohammed Ali, gez. Mohammed Ali Musawwir ibn-i-Melik Husein Isfahani, besitzt die Sammlung Schulz, Grassimuseum zu Leipzig. Somit ist dies ein Gegenstück zum Riza Abbasiporträt, das keineswegs allein steht, wie Martin meint. Dieser Melik-Husein ist auch der Schöpfer des Blattes Fol. 4 in der Nat. Bibl., Arab. 6074, das einen knieenden Pagen darstellt, der einem Sefawifürsten den Becher reicht, mit der Namenszeichnung des Künstlers (Revue d. Bibl., avril, 1900).

Ein anderes Porträt desselben Meisters Mohammed Ali, dem Vergolder, von Muhsin, ed Din war auf der Ausstell. Paris A. D. 1912 zu sehen, S. V. G., vgl. Muhsin, suppl. pers. B. N. 985. S. p. 175.

Nach Martin ist hier um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu nennen Afzal el Huseini, Pl. 149, Porträt eines Derwisch, C. A., Figur datiert und signiert von 1054/1644, S. De., Barcelona 1913, Catal. Nr. 34, von 1056, S. De. und Schahnamé von 1642—50, St. Petersb. 333. Dieser Zeit möchte ich auch ein anderes Porträt eines Derwisches von Derwisch Husein Nakkasch zuschreiben (Martin, Pl. 154, S. V. G.).

Aber wie die Buchmalerei seit Abbas Schah in Verfall geraten ist und nur die Zeichnung in schwarz-weiß oder getönt noch gepflegt wird, so ergeht es auch der Schönschreibekunst in den Handschriften.

Berühmte Schreibkünstler wollen nicht mehr an die Kopierung größerer Bücher herangehen, sondern überlassen das ihren Schülern und kleineren Leuchten, die den Verdienst nötig haben. Sie selbst widmen ihre kostbare Zeit nur noch kurzen Sätzen auf Tafeln oder Blättern, die sie sich mit Gold aufwiegen lassen oder Edelgestein.

Von Malern ist unter Schah Sefi (1629—41) Scha'fi Abbasi zu nennen, der nach Indien geht und dort in Agra 1085 n. H. stirbt. Von ihm Blumenstück mit Vögeln, St. Petersb. Cod. CDLXXXIX von 1634/35. Vgl. Sarre, Kunst und Künstler, Okt. 1910, p. 51, gez. Abd el Scha'fi oder Scha'fi Abbasi und vielleicht p. 90, Scha'fi el Abbasi gez. (Karab., p. 24). — Ferner London, Rieu, p. 786, Or. 1372, P. 7866, p. 1094 v. 1025—52 und Coll. De. von 1064

Digitized by Google

n. H., nach einer Kopie des Aga Riza gemalt und signiert von Sch. A., Martin, painting, p. 73, Fig. 39. Nach zweiter Beischrift von Riza Musawwir nach Behzad kopiert 1028 n. H. Diese zweite Beischrift kann aber nicht stimmen, denn der Sohn würde das Werk des Vaters nicht einem anderen zuweisen. Sollte doch Riza Musawwir und Aga Riza ein und dieselbe Person sein?! — Unmöglich wäre es nicht.

Anch der Name Riza Scha'fi um 1044 n. H. hat sich erhalten.

Muhammed Scha'fi Abbasi ist der Sohn des Riza Musawwir, dessen Porträt der Vater gezeichnet hat (Martin, p. 123).

Während der Regierung von Schah Abbas II. (1641—66) wäre außer den oben erwähnten Malern der Kalligraph Sultan Mohammed von Täbriz noch zu erwähnen, nach anderen Malerchef, was wohl auf Verwechslung mit dem Aga Mir gleichen Namens beruht.

Es ist eine Reihe von Schönschreibern unter Schah Sefi II. (Suleiman 1666—94) bekannt, deren kalligraphische Blätter oder Inschriften sich zum Teil erhalten haben, wie der bereits an anderer Stelle erwähnte Mirza Sein el Abidin, der jüngere, dann der Maulana Murad Ali und Maulana Ibrahim Kazwini, der Maulana Mohammed Saleh von Kazwin, der Sohn des Abn Turab (nicht der Vater, wie Huart p. 101, sagt), mit mehreren Inschriften in Palästen und Gebäuden Isfahans, ferner Mohammed Muhsin el Arschi (s. Porträt von Moh. Ali), † 1091 n. H., Abdullah von 1057 n. H. und schließlich Ali Riza Kemal ed din Irtigani von Schiras, dem Kopisten eines Korans von 1082—84/1671—74 Samml. Schulz, M. C. 840 (cfr. Wien Fl. Cod. 521 von 1682, Br. Mus. Rieu, p. 786, Fol. 462, von 1093—1120, Rieu, p. 782, von 1049, Fol. 14, 16, 17).

Einer der bedeutendsten Maler persischer Dekadenz, hauptsächlich der Lackmalerei, ist ohne allen Zweifel Mohammed Zaman, Sohn des Hadschi Jusuf. Wahrscheinlich ist er mit M. Z. Kirmani identisch, der in Täbriz erzogen wurde, der Sohn von Mirza beg von Täbriz war und als Buchbinder nach der Türkei kam. Unter Abbas II. (1642—67) wurde er nach Rom gesandt und kehrte als Christ nach Persien zurück mit Namen Paolo Zaman. Genötigt sein Vaterland deshalb zu verlassen, findet er Schutz bei Schah Dschehan von Indien als Mansabdar in Kaschmir. Manussi lernt ihn 1660 kennen, zur Zeit von Aurengzib.

In M. Z. verkörpert sich die europäische Schule in Persien, deren Vorbilder, meistens Heiligendarstellungen, er trefflich wiederzugeben versteht. Gegenstände mit Lackmalereien im Grassimuseum zu Leipzig. Eine Allegorie des Ruhmes, nach europäischem Kupferstich, Samml. Schulz. Miniaturen London, Rieu Or. 2265, p. 1073, v. 1086/1677, Fol. 213, 221, Spiegel in Lackmalerei 1089/1678, Abb. Martin, Fig. Stoffe p. 3, Fig. 4, Karab. p. 42, Smith, persian art, p. 76. Ferner zwei europäische Damen, von 1087 n. H. signiert, und Flncht von Ägypten 1100 n. H., S. F. R. M. (Martin, Pl. 173). Er mag noch um 1700 gelebt haben.

Außer den europäischen Bildern bleiben indische nicht ohne Einfluß, sie werden gesammelt und kopiert. Ein auch in Persien beliebter indischer Maler dieser Zeit ist Mirza oder Mir Mohammed Haschem[1]). Ein Schahnamé mit seiner Signatur vom Jahre 1079/1668 befand sich im Kunsthandel bei Baer & Co., Frankfurt (Kat. 575, Nr. 16 24), Einzelblätter besitzt das Berliner Museum f. Völkerknnde, A. M. Taf. 38. Eine Zeichnung, indischer Bogenschütze, M. C. 992, war in München 1910 ausgestellt, A. M. Tafel 37, nach dem Katalog vom 18. Jahrhundert. Mir Haschem wird unter den indischen Malern nm 1061/1651 geführt. Br. Mus. 18801, p. 41, p. 30, Porträts. — Die indischen Bilder und Lackmalereien wurden meist in München zu spät datiert, da sie weniger bekannt sind, als die persischen. Rieu, p. 782b, Fol. 15, Add. 23610 Mohammed Haschem el Huseini.

[1]) Er ist zu trennen von Mohammed Haschem el Isfahani, dem Kalligraphen, um 1195 n. H. Paris, Miniat. pers. Signatures 2 und S. Vever von 1216/1792, Koran. Siehe Miniat. pers. Naskhschrift.

Digitized by Google

In Engelbert Kämpfer, Amoenitates Exoticae, p. 291, wird noch DSCHANI von Isfahan genannt, der Sohn des Ustad Behram, der für ein Album des Weltreisenden 1096/1685 Miniaturen malte. Nach Migeon ein großer Landschaftsmaler. In Kairo, Bibl. Khédiv. ein Diwan, Mart. p. 126.

Ustad Behram ist wohl derselbe wie Aga Behram Afschar, S. Marteau, Alexanderhuch von 1562.

Jetzt geht es reißend, wie mit dem Reiche Iran selbst, so mit seiner Malkunst bergab, Unter dem letzten Herrscher der Glanzperiode der Sefawiden, Sultan Husein (1694—1722), mögen gewiß noch tüchtige Künstler geschaffen haben. Die Medressé Schah Husein in Isfahan z. B. legt noch Zeugnis ab von großem Können und feinem Geschmack, aber die Afghanenstürme scheinen ihre Namen und ihre Werke hinweggefegt zu haben.

Es sind ziemlich unbedeutende Leistungen, die sich erhalten haben, wie die Blätter von FERHAD KHAN, 1106/1694 (?) datiert, und von IBRAHIM, dem Beludschen in Asterabad, einem Künstler zweiten Ranges, ein Bild des Wali Hafis, des Turkomanen, von 1132/1719, Samml. Schulz, ferner von FATH ALI KHAN, Sohn von Suleiman beg, um 1700, Samml. Dr. Mirza Husein Khan in Isfahan (vgl. Fath Ali Khan, Fraser, p. 155).

Von dem Dreigestirn persischer Lackmalerei lebt im Gedächtnis der heutigen Kunstwelt Irans, wenn man von ihr noch so sprechen darf, außer Mohammed Zaman noch AGA SADIK, ein Schüler des vorigen, und dessen Schüler wiederum AGA SCHAH NEDSCHEF.

Aga Sadik hat jedenfalls den Zusammenhruch des stolzen Sefawidenhauses noch erleht. Er ist nicht zu verwechseln mit dem oben angeführten Sadiki beg Afschar, dem Künstler der Abbasperiode. Seine Hauptzeit fällt aber in die Regierung von Nadir Schah (1736—47) und später noch in die des Kerim Khan († 1779). Nach Texier ist er der Maler der Wandfreske von Nadir Schah, 1737, 40-Säulenhalle in Isfahan. Ferner Truhe, Samml. Schulz, Leipzig, und europäische Frauenhilder nach venezianischen Vorbildern, S. W. S.[1])

Der zweite, Aga Schah Nedschef, ist ein tüchtiger Zeichner. Als Maler wendet er bereits auf Einzelhlättern die europäische Aquarellmanier an und zeichnet sich durch die ganz außerordentliche Feinheit des Pinsels in der Lackmalerei aus, z. B. Miniaturen „Liegende Dame" und „Frau mit Schleier" von 1162/1749, Samml. Schulz, vom gleichen Datum Samml. Martin, und Lackarbeiten Grassi-Museum zu Leipzig.

Nach rein europäischer Art malt auch ASCHRAF KHAN, um 1740, von dem das British Museum Malereien mit Lack besitzt, Smith, p. 78.

Um dieselbe Zeit wirkt MIR KALAN, St. Petersb. 1589; ferner MAHMUD RIZA HINDI, Ms. St. Petersh. CDLXXXIX und Album Khed. Bihl., Kairo, sowie MUHAMMED MUSAWWIR, signierte Miniatur von 1112/1700, B. N. suppl. pers. 1572, Martin, Pl. 167, Bilder einer Gesandtenfamilie. Ist er derselbe wie Mirza Mohammed Sultan, 18. Jahrh., Miniat. pers. p. 55? —

Als Vertreter der Blumenmalerei sind ABA GER, von 1732, Sammlung W. S., AGA MOHAMMED IBRAHIM und AGA MOHAMMED HUSEIN zu nennen.

Ein Schüler von Aga Nedschef ist MEHEMED HASAN KHAN, der unter Fath Ali Schah, dem Khadscharen, Anfang des 19. Jahrhunderts lebt und die Porträts im Nigaristan von Teheran, einer Art Gemäldegalerie ausführt.

Der Leibporträtist des langbärtigen Kadscharenherrschers ist aber ABDULLAH KHAN, gestorben im Anfang von Schah Muhammeds Regierung, sowie SEID MIRZA und AGA MOHAMMED. Porträts in Öl des Königs und seiner Söhne im Leipziger Grassi-Mus. und Samml. Lipperheide, Berliner Kunstgew.-Mus.

[1]) Von Moh. S. ibn Hafiz Ibrahim wurde ein Firdusi kopiert und gemalt, S. W. S. von 1032/1632, mit indischen Anklängen, jetzt Dresden, Hygiene-Mus. Kalligr. Blätter mit M. S. in B. N., suppl. 392, fol. 70—80.

Digitized by Google

Malerchef Fath Ali Schahs, um 1800 ungefähr, war nach Ouseley III, p. 27, Mirza Baba. Er ist wohl derselbe wie Mirza Baba el Huseini el Imami, auch Mirza Baba Imami genannt. Rieu, suppl. p. 262, Nr. 412 III und Samml. Schulz, Steinbock mit Widmung für Nur-i-Dschäschm, B. C. 265.

Ouseley erwähnt noch den Maler Ali von Teheran (III, p. 53). — Bekannt ist Mirza Kutschik, der jüngere, Schüler des Derwisch Medschid um 1173/1759, der noch 1228/1813 in Isfahan lebte. Siehe Kairo, Bibl. Khed. 10222, Bild eines Dieners von Riza Khan, Fürsten von Lahore und London, Add. 7468, fol. 66, 67, 96, kalligr. Blätter.

Ein anderer Lackmaler, um 1820—30 ca., ist Ismael. Kalemdan, Victoria- u. Albert-Mus. London, mit vorzüglichen Porträts. Wie dies in Persien so oft der Fall ist betätigt sich der Sohn des oben genannten Mehemed Hasan Khan ebenfalls als Hofmaler in Kaschan, mit Namen Abul Hasan Khan Kaschani Ghaffari, mit dem Ehrentitel Sanié el mulk. M. C. 3327, Bildnis des Mirza Hadschi Agasi, Samml. Stschukin in Moskan. Rieu, snppl. 412; Ouseley, p. 372, um 1283/1867—79, Porträt (1281) von Mirza Aga Khan, Großwesier, cfr. Schulz, Zustände, p. 211, Bild von Lawrence von Mirza Abul Hasan Khan. Der Künstler wird nach Italien zum Studium geschickt und war der Erzieher des späteren Muhammed Schah, dessen Porträtist Muhammed Hasan Afschar 1263 n. Chr. war (Rieu, suppl. 412 II). Vielleicht von ihm die Parade unter Muhammed Schah mit zahllosen Porträts des Hofes, Samml. Schulz. Später arbeitete er für Nasir ed din Schah Kadschar, der selbst als sehr befähigter Dilettant die Malkunst ausübte (Rieu, suppl. 412 XX).

Aus dem 19. Jahrhundert sei noch Mohammed Baqir als Maler und Künstler in der Vergoldung erwähnt, Porträt eines persischen Großen, Samml. W. S., B. C. 269, und Nasir ullah el Huseini Nakkaschbaschi um 1289/1873; der Lackmaler Fath Ustad Schirasi, Spiegel, Samml. Schnlz, Leipzig, von 1281/1864; Ali Muhammed, Spiegel von 1231 n. H.; ferner Mirza Hadi, zwei Schakale (B. C. 264) n. a., Mirza Muhammed Taqi, der Blumenmaler Lutf Ali Khan 1293/1867, „Russischer General", Leipziger Kunstgew.-Mus. von 1209 n. H. Alle in der Samml. Schulz vertreten.

Hommaire de Hell II, p. 254, erwähnt den Prinzen Seif ed daule noch als Maler.

Aus allerneuester Zeit seien die Maler Mirza Matlab 1304 n. H., Rieu, suppl. 412, Malik usch Schuara Mirza Mahmud Khan um 1310 n. H. festgehalten[1]), ferner Mirza Ahmed in Isfahan, Malerchef des früheren Prinz-Gouverneurs Sille Sultan und ebenda Mirza Mehemed Ali, von dem mehrere Bilder und Lackarbeiten für den Verfasser persönlich geschaffen wurden (Grassi-Museum, Leipzig).

Von modernen Emailmalern seien am Schlusse noch angeführt (nach Benjamin, p. 310): Aga Mehemed Hasan, Aga Mehemed Muin, Aga Mehemed Ali, für Pfeifenköpfe, kaliun, Abdur Rahim; von Fliesenmalern Muhammed Husein; von Einbandkünstlern Maler Mehdi beg, Sohn von Sultan Mohammed Rughani und dessen Schüler Burdsch Ali von Ardebil, (Huart, p. 337). —

Sykes, ten thousand miles in Persia, p. 331, reproduziert ein Miniaturbild „Polo-Spiel" von Firusat Huseini Schirasi moderner Zeit.

Als Künstler einer besonderen Kunstart, nämlich der Einpressung von Schriftzügen und Bildern mit dem Fingernagel sei Nizam ed din Bochari genannt, zur Zeit von Behram Mirza, dem Sefawiden (16. Jahrhundert). Es ist dies eine Kunstfertigkeit, die heute noch gehandhabt wird, z. B. von Deriabeghi 1896, S. W. S.

Nach dem A'in-i-Akbari sind als Meister in der Goldmalerei und Illuminierung, leider

[1]) Der Dichterkönig Nasir ed Din Schahs, Maler von Kalemdans, cfr. d'Allemagne, p. 12.

Digitized by Google

ohne Daten angeführt: Dschems ed din Kirmani, Maulana Dschemschid Mua'mmai, Sultan Husein Khodschänd, Maulana Aischi, Maulana Malik, Maulana Abdul Kerim, Mir Muiß Kaschi, Mirza Ibrahim Isfahani und Mohammed Husein Kaschmiri, Schüler von Abdul Asis Maulana. Einige davon sind bereits vorher aufgezählt worden.

Über die indischen Maler berichtet Huart, p. 338, cfr. Martin painting, p. 127—133. Es sei noch hinzugefügt der indo-persische Meister BALDSCHID, M. C. 973, Samml. Martin, und wohl auch derselbe im Berl. Völk.-Mus., Sammel-Bd., von äußerster Feinheit des Pinsels und Farbenfrische, nebst reicher Ornamentik; ferner des Malers und Kalligraphen MINUHSCHER [(B. M. Add. 22770, fol. 12 von 1075/1664), nicht persisch, cfr. Martin, p. 125], Bild eines Derwisches, der musiziert, um 1070 n. H. Prinz, Paris, M. C. 980, ferner „Vögel", V. G. Martin, Pl. 164, „junger Prinz" von 1045/1635, De., signiert[1]). — Mirza Ghulam, London, Add. 18579 von 1610 n. Chr., wahrscheinlich Ghulam Ali Khan, der Kalligraph, Rieu, 785a, Fischer ind. Mal., p. 248. — Mohammed Husein el Kaschmiri um 1582 n. Chr. Publ. of the Pal. Soc. Abb. „Porträt eines Malers bei seiner Tätigkeit", jedenfalls Mohammed Husein selbst. — Ali Naki ibn Scheich Abbas von 1104 n. H. „Dame mit Page". — Abdur Rahman von Delhi. Ulwar Bibl. „Natha Schah". — Hadschi Mohammed Hasan, 18. Jahrhundert, „Bild eines Sejiden", Samml. Schulz. — Ahmed Huseini oder Husni, 17. Jahrhundert, „Mutter Gottes", im Kunsthandel. — Ihklaham „zwei Tauben", 18. Jahrhundert. — Zum Schluß der Sejid ABD ES ZAMAD von Kaschan, oder nach anderen von Samarkand, ein Meister in der Miniaturmalerei, der Dschami viel zur Zeit von Schah Abbas kopierte. Vielleicht ist es derselbe wie ABD EZ ZAMAD SCHIRINKALEM aus Schiras. Nizami, Mr. Dyson Perrins und Akbarnamé I. M. London. Dessen Sohn ist Behzad ben Abd ez Zamad, und sein Schüler Daswanth-i-Gohar, ein Hindumaler von Wandfresken. Zuletzt Basawan, Ausschneider und Maler, Abb. Hart I, p. 523, und Sa'if mazhur, Berlin, Königl. Bibl. 18 II.

Die gegenwärtige Miniaturmalerei kommt nur noch einzig und allein bei Lackarbeiten in Betracht, aber auch sie geht bei der immer größeren Verarmung des Landes ihrem völligen Verfall entgegen. Sie zeugt wohl noch von Kunstfertigkeit und Talent, dem nur die Aufmunterung fehlt, um sich weiter entwickeln zu können, aber sie hat auch nicht viel mehr mit der alten persischen Kunst zu tun.

[1]) Ferner Miniat. pers. 120, S. V. G., Tigerjagd signiert, nicht Manuhehr. Dort werden noch genannt als neu Betschter, Murad, Kurdschen, Mitudas 17. Jahrh.

Sternbild des Kalkarus. Kitab suwar al Kawakib 17. Jahrhundert. Mus. f. Völkerkunde, Berlin

Liste der Kalligraphen und Maler.

Zeit vor und während der Mongolenherrschaft.

Dschemâl aus Isfahan, um 580/1184, Maler des letzten Seldschuken Togrul.
Ali Kâtib aus Samarkand, 12. Jahrhundert, dessen Sohn Minister d. türk. Khan Kilidsch (Rieu, p. 748).
Abdullah ben el Fadhl, Mesopotamien, um 619/1223, Maler.
Jahja ibn Mahmud ibn Jahja ibn Abul Hasan ibn Kuwerrihad Wasiti, um 634/1237, Maler und Kalligraph.

Kalligraphen.

Jahja ben Mohammed, gen. Dschedde Rudi, um 633/1236.
Abd el Mumîn von Isfahân, Sohn des Zafi ed din, † 646/1248.
Muhammed, Sohn des Ahmed Jusuf aus Samarkand, um 612/1265 (Koran in Konia).
Dschemal ed din Jakut Mostasimi von Bagdad, † 1298.
Maulana Jusuf Khorasani (Schah Jusuf) von Herat, † 1298.
Ali bin-i-Mohammed bin-i-Ali el Semnani in Isfahan, um 713/1313.
Abul Fadhail ibn Ali Ishak, um 1334.
Mollah Sairafi von Schiras, † 742/1342 in Täbriz.
Ibrahim el Amadi, um 774/1372.
Abu Ishak aus Jezd, um 777/1376.
Scheich Ahmed Suhrawerdi, um 718/1318.

Schule von Bagdad und Täbriz.

Muhammed bin-i Mahmud el Bagdadi, um 1310 n. Chr., Miniator. Signatur محمد بن محمود البغدادی

Sultan Oweis, der Dschelaïride (1356—75), Kalligraph und wahrscheinlich Miniator.
Sultan Ahmed, dessen Sohn und Schüler (1382—1410), Kalligraph und Maler.
Mollah Abdallah Sîmi von Nischapur in Meschhed. Kalligraph und Miniator z. Z. des Prinzen Ala ed daule. Anfang des 15. Jahrhunderts.

Zeit Timurs.

Dschünaïd Nakkasch Sultani, um 799/1396 in Bagdad, Maler. Signatur جنید نقش سلطانی

Mîr Ali Täbrizi, Sohn des Elias Täbrizi el Burdschi, Kalligraph, um 798/1396, lebt noch 841/1437. Signatur میر علی

Dessen Sohn Abdullah von Herat.[1]) Begründer der Ausschneidekunst, gen. Mohammed Bâqir in Täbriz.
Scheich Kemal Khodschendi in Täbriz, Kalligraph, † 803 n. H.
Emir Mohammed Bedr ed din aus Täbriz, Kalligraph und Miniator.
Omar Aqta, Kalligraph und Miniator.
Meister Abdallah von Bagdad, Porträt- und Freskenmaler.
Khadsche Abd el Kadir, genannt Gujendé, zuerst in Täbriz, † 838/1434, Kalligraph und Miniator.

Schule von Khorasan und Transoxanien.

Khadsche Ghiat ed din von Khorasan, Maler um 822/1419.
Sultan Ibrahîm Mirza, Sohn des Schah Rukh, in Schiras † 834/1430, Kalligraph.
Baisonghur Mirza, Sohn des Schah Rukh, † 837/1433 in Herat, Kalligraph und Maler (?).
Scheref ed din Ali Jezdi, um 900/1494, Kalligraph und Miniator. Bruder von Kutb ed din Jezdi.
Ibrahim von Täbriz, Meister der Goldmalerei, Schüler von Mir Ali, zur Zeit Baisonghurs.
Emir Schâhi, gen. Aq-Melik von Sabsewar, † 857/1453, Kalligraph und Maler.

[1]) Dessen Sohn Dust Mohammed, dessen Schüler Seng Ali von Badakhschan.

Digitized by Google

Sultan Ali Schustari, Zeichner. Signatur سلطان علی شوستری

Baba Dschān Turbeti, Graveur und Meister der Goldmalerei. Mitglied der Herater Akademie Baisonghurs.

Maulana Dscha'fer Tābrizi (Hakim Dscha'fer), Direktor der Malerakademie Herat, Miniator und Kalligraph.

Maulana Azher von Täbriz, in Herat † 880/1475, Miniator und Kalligraph, Mitglied der Akademie.

Schir Ali, † 910/1505, Kalligraph, Mitglied der Akademie.

Schihabi von Balkh (Schah Husein), Lehrer von Khadsche Mahmud Schihabi, Kalligraph, Anfang des 16. Jahrhunderts. Mitglied der Akademie.

Sultan Ali el Meschhedi, † 919/1513, Kalligraph und Miniator. Signatur سلطان علی ال مشهدی

Sultan Mohammed Nur, dessen Sohn Kalligraph um 901/1494. Signatur سلطان علی کاتب (Sultan Ali Katib).

Maulana Abdullah von Nischapur, gen. Abdi Katib, Onkel und Lehrer von Schah Mahmud Nischapuri, Neffe von Meschhedi, Kalligraph.

Khadsche Mahmud Sabsewari el Muzahibb, um 897/1492, Kalligraph und Miniator, lebt noch 957 n. H.

Meister Behzad von Herat, um 1470 etwa geb., † nach 1524, Maler und Kalligraph. Signatur بهزاد بهزاد

Schah Mozhaffer, Zeitgenosse Behzads (Mozhaffer Ali von Khorasan oder Transoxanien, um 911/1506), Maler und Kalligraph.

Aga Mirek Khorasani von Täbriz oder Isfahan, um 1502—10 oder später. Kalligraph und Maler. Signatur میرک خراسانی اقا میرک

Kasim Ali, Maler und Kalligraph, um 1494 n. Chr. (nach anderen erst 1587). Signatur قاسم علی

Khadsche Abdallah-i-Murwarid Schehab ed din von Kirman oder Herat (Bejani), † 922/1516, Kalligraph.

Mohammed Mumīn, Kalligraph und Miniator, † 916/1510.

Scheichsadé Mahmud Muzahibb von Khorasan, Schüler Behzads um 1499 bis 1537, Hofmaler und Kalligraph der Schaibaniden (Ustad Sultan Mahmud). Signatur استاد محمود سلطان oder محمود مذهب

Abdallah Musawwir oder el Muzahibb von Khorasan, vielleicht auch der Herater Aussehneider, Maler, Schüler von Scheichsadé. Signatur عبد الله المذهب

Ustad Dschehangīr, um 940/1533, Maler.

Schah Mahmud el Nischapuri el Schāhi, von Anfang 1500, † 952/1546, nach anderen 937 n. H. noch am Leben. Kalligraph und Miniator. Signatur شاه محمود

Mir Ali von Herat, † 951/1544 oder erst 970 n. H., Kalligraph, Miniator (und Maler?). Er zeichnet „Katib-i Sultani" oder Ali el Katib. Sein Sohn ist Mohammed Bagher (ben Mir Ali). Signatur کاتب سلطانی

Sultan Mahmud Bochari, Schüler Mir Alis, um 1550 etwa, Maler in Gold.

Maulana Muhjidīn von Khorasan in Nischapur, um 1520—66, Maler in Gold.

Mohammed Muīn ed din von Khorasan, Schüler von Sultan Mohammed von Täbriz und Mirek. Mitte des 16. Jahrhunderts. Signatur معین الدین

Sultan Mohammed Khendān, in Herat † 950/1543, Kalligraph in farbiger Schrift.

Khadsche Mahmud Muzahibb, Sohn von Ishaq Schihābī von Herat, Mitschüler von Emir Malik Deilemi, † 991/1583 in Herat, Kalligraph und Miniator.

Mir Azhod oder Azad von Bochara, Maler in Gold und Kalligraph, Schüler von Anisi.

Ali Rizā, der ältere, von Isfahan, Schüler von Mir Ali von Herat, † 981/1574 in Bochara, Kalligraph.

Schefīa, Sejid von Herat, Schüler von Abu Turāb, Erfinder der Schikistéschrift, † in Meschhed und Miniator. Meister der Goldmalerei.

Mir Husein el Huseini, Kalligraph in Bochara, um 994/1585, auch Buchbinder.[1])

Schahime Muzahibb, um 1567, Maler. Signatur شحمه مذهب

Baldschid, Maler z. Zt. von Baber II. Signatur بالجید

[1]) Dessen Sohn Lehaf Kasim beg von Täbriz, Buchbinder.

Kalligraphen von West- und Südpersien.

Abd er Rahmān von Kharezm, dessen Söhne: Abd er Rahīm Anisi und Abd el Kerīm Schah, 860—80/1456—76.
Ahmed ben Mohammed von Tābriz, um 866/1461, Kalligraph.
Ahmed ben Abu Bekr von Schiras, um 1462, Kalligraph.
Derwisch Abdallah von Isfahan, um 1463, Kalligraph.
Scheref ed Dīn Jezdi, Bruder von Kutb ed din Jezdi, Kalligraph, Maler in Gold und Buchbinder (Wassali, Karton) um 900/1494.
Mürschīd von Schiras, um 941/1534, Kalligraph.
Mohammed Kâtib von Schiras, † 945/1539, Kalligraph (Kâtib-i Schirazi).
Ustad Melik Muhammed Kasim von Schiras oder Irak ben Schadischah, Schüler von Mirek, um 1523, † 947/1540, Kalligraph und Miniator. Signatur محمد قاسم
Mohammed Schems ed din Mohammed el Jezdi um 958/1552, Kalligraph und Miniator.

Schulen von Täbriz und Kazwin.

Abd el Haji von Asterabad, † 907/1502, Kalligraph und Maler, Schüler der Sultan Oweis-Manier.
Ustad Ahmed von Kazwin, Malerchef von Schah Ismael I.
Mir Ali el kâtib von Meschhed, Schüler von Maulana Azher, † 935/1529 in Indien, Kalligraph. Signatur میر علی ال کاتب
Behram Mirza, Sohn des Ismael Schah, † 983/1575, Kalligraph.
Sultan Ibrahim Mirza, dessen Sohn, Schüler des Sijawusch, † 982/1574, Kalligraph und Maler in Gold.

Tamasp und Künstler unter ihm.

Schah Tamasp I. (1524—76), Kalligraph und Maler.
Isa der Maler von Kazwin, Lehrer von Tamasp Schah. Mitte 16. Jahrhundert.
Mir Musawwir von Sultanié, der Ustad Sultan Mohammed, Malerchef und Lehrer von Tamasp und Abbas I., † 1588 etwa. Signatur استاد سلطان محمد Später genannt Hadschi Muhammed Nakkasch von Isfahan, Schüler von Behzad und Mirek.
Ghijāt ed dīn von Sabsewār, der Vergolder (Ghijat ed din Khalīl von Isfahan, um 983/1575), † 1000/1591, Miniator, Schüler von Sejid Ahmed.
Khadsche Abdul Asiz Khaka von Isfahan, Lehrer des Tamasp, Maler und Miniator.
Maulana oder Mollah Ali Azgher in Kaschan, Maler, Kollege von Khadsche Abdul Asiz, um 1574. Bibl. Ismael Mirzas. Signatur علی اصغر همدانی (aus Hamadan),
Aga Riza, dessen Sohn, Zeichner und Porträtmaler in Isfahan. Signatur اقا رضا
Maulana Mozhaffer Ali, Maler vor 1570, † kurz nach 1628 (40-Säulenhalle?).
Sādeki beg Afschar, Schüler von Maulana Mozhaffer Ali, in der Bibl. des Sultans Abul Fath Ibrahim, um 1574 bis in die Abbaszeit, Maler. Signatur صادق
Schah Kuli Nakkasch, Schüler von Mirek, Maler.
Hasan Ali Musawwir, Lehrer des Sijawusch und Schüler von Mir Ali von Herat, Mitschüler von Ali Riza, vielleicht Großvater von Mir Imad, Maler und Kalligraph (Anfang 16. Jahrh.).
Sijawusch, der Georgier, Lehrer von Sultan Ibrahim Mirza, lebt noch unter Abbas I. Bibl. Ismael M. Kalligr. und Maler.
Farrukh beg, dessen Bruder, Miniaturist, zur gleichen Zeit. Lebt am Hofe Akbars. Der Kalmüke genannt.
Sein el Abidin von Isfahan, Tochtersohn des Ustad Sultan Mohammed und Schüler. Bibl. Ismael M. Maler.
Ustad Welidschān, Schüler von Sijawusch, geht 1573 nach Stambul, Maler. Signatur استاد ولی جان
Husein beg von Täbriz, sein Bruder, Miniator.
Ustad Murad Deilemi,[1]) Maler, 16. Jahrhundert. Signatur استاد مراد دیلمی

[1]) Zum Unterschied von Mehmed Murad Samarkandi, Maler, lebt in Indien 16. Jahrh. Nach Miniat. pers. lebt ein Maler Abd el Ghafur Lari Mitte 16. Jahrh. (?)

Digitized by Google

Ali, Sohn des Murad, Maler.

Mirza Mohammed Isfahani, Schüler von Khadsche Asiz Kaka. Bibl. Ismael M.

(Mohammed beg, Sohn und Schüler von Sultan Mohammed von Täbriz, 1592 nach Stambul, Maler.)

Maulana Abd el Dschebbar, Sohn des Hadschi Ali Munschi von Asterabad, in Kazwin, Schüler von Mir Imad, Maler, um 1565 bis nach 1583.

Khadsche Nazer, dessen Sohn, Maler.

Maulana Scheich Mohammed Schirazi, zuletzt in Kazwin unter Schah Abbas. Bibl. von Sultan Ibrahim M. und Ismael M. Maler. Nachahmer europäischer Bilder. Signatur شیخ محمد

Kemal von Täbriz, Zeichner und Arabeskenmaler. Schüler von Mirza Ali. Signatur کمال

Maulana Abdullah Schirazi, Illuminator, nach 1574 in der Bibl. Ismael M.

Mir Sejid Ali, Maler, wahrscheinlich identisch mit Hofmaler Akbars von Indien (1556—1605), wohl Ustad Mirza Ali. Signatur استاد میرزا علی

Kalligraphen.

Emir Malik el Deilemi, Schüler von Mir Ali von Herat, † 960/1553. Bibl. des Sultans Ibrahim Mirza.

Schah Mohammed Meschhedi, Schüler von Melik, gen. Wathiki.

Mir Sejid Ahmed Meschhedi in Kazwin noch unter Ismael II., † 986/1578.

Mohammed Husein Täbrizi, Sohn des Maulana Inâjetullah in Kazwin, gen. Mehîn Ustad, der große Meister, Schüler des Mir Sejid Ahmed unter Ismael II.

Mirek, der jüngere, aus Bochara, genannt Mohammed Emîn aus Bochara, um Mitte 1500, Kalligraph.

Mohammed Ghawâmi Schirazi, um 1557.

Mehemed ben Ahmed Täbrizi, um 1565.

Aga Mir Imad el Huseini Sejid von Kazwin, geb. 1552, † 1024/1616 in Isfahan, Lehrer von Tamasp, Schüler von Malik Deilemi.

Ibrahim ben Ali Schah aus Isfahan, um 1556.

Arabeskenmaler.

Maulana Ustad Hasan Bagdadi, Malerchef unter Tamasp Schah, Bibl. Ismael Mirza, dessen Bruder Mihrab (Burdsch Ali ?) aus Bagdad, Miniator, beide Schüler von Sijawusch. Sein Sohn (?) Maler und Sammler.

Muhibb Ali von Täbriz, Mohammed Ali[1]) } Schüler von Hasan Bagdadi.

Mirza-i-Muzehibh und Ustad Kudret von Täbriz (Kudret ullah), Schüler von Muhibb Ali.

Maulana Mirza Ali von Täbriz, Schüler von Mirek, Maler, um 1539.

Ali Dschân von Täbriz in Aleppo. Als Maler Schüler von Schah Kuli Nakkasch.

Mireki, Miniator, Mitte 16. Jahrh.

Abbas I. und Künstler um ihn.

Ustad Husein Tuti von Kazwin, Schüler von Mirek, Malerchef unter Ismael II., um 1576.

Aischi von Täbriz, Schüler von Kasim Schadischah und Günstling von Malik Deilemi, Meister in der farbigen Schrift unter Ismael II.

Muzhaffer Husein el Herewi, um 994/1586, Kalligraph und Maler (40-Säulenhalle?).

Ustad Muhammedi Herewi oder Herati, Schüler von Sultan Mohammed von Täbriz, Maler und Schüler von Mihrab von Bagdad, um 1580, † 1061/1651 (?). Signatur استاد محمد هراتی und محمد هروی

Nakdi beg نقدی Kusé (ohne Bart), Maler derselben Zeit.

Emir Khalîl von Herat, schon unter Tamasp, † in Haiderabad in Indien 1035/1626, Schüler von Khadsche Mahmud, Kalligraph und Miniator.

Mollah Ali Riza Abbasi, um 1040/1631, Kalligraph, Schüler von Maulana Ali beg von Täbriz, genannt Dschemal el mulk. — Bedi ez Zaman Täbrizi, dessen Sohn, begraben in Täbriz, Kalligraph. Signatur علی رضا عباسی

[1]) Dessen Schüler Husein beg von Täbriz.

Digitized by Google

(Ali Riza von Täbriz, Schüler von Ali beg von Täbriz, 1045/1635 in Kazwin. Gestorben in Indien.)
Mollah Muhammed Riza von Täbriz, um 990/1582, † 1037/1628 in Täbriz. Kalligraph und Maler.
Riza Musawwir Abbasi (Abbas II.), Maler, um 1638—47, † vor 1084/1675. Lehrer von Mu'in Musawwir, sein Sohn Mirza Qasim Behâ. Signatur رضا und رضا عباسی

Muhammed Riza von Meschhed, Schüler von Mir Sejid Ahmed, zur Zeit von Abbas und Schah Sefi. Maler.
Muhammed Riza-i Imami von Isfahan, † 1070/1660 in Isfahan, Kalligraph.
Mir oder Hadschi Zadr ed Din el muzahibb von Kazwin, Vater von Nai'm ed Din, † in Bostâm 1007/1598, Meister im Farbenmischen.
Mir Muizz-ed Din Mohammed Emin el Huseini von Kaschan, Kalligraph und Sammler, † 995/1587 in Indien.
Ibrahim Khan Iltschi, der Gesandte, Schüler des Vorigen, Gonverneur von Kum, um 990/1582. Miniator und Sammler in Stambul. (Ibrahim sani? Bibl. Khédiv.)
Ali Kuli Khan Dschnbadâr oder Beg, Schlachtenmaler von Abbas I. bis 1063/1651 (40-Säulenhalle). Signatur علیقلی جبدار
Kheïrat Khan, Maler. Signatur خیرات خان — Ustad Behram Afschar, Maler, Ende 16. Jahrhundert.
Mohammed Kasim in Isfahan, um 989/1581 bis nach 1014/1605, Kalligraph und Maler. Signatur محمد قاسم (Schah Kasim. Signatur شاه قاسم).
Asis Mohammed el Munschi, um 1016/1607. Miniator.
Mu'in Musawwir, Schüler von Riza, dem Maler, Abbasi, um 1025/1617 bis nach 1119/1707, Maler und Zeichner. Signatur معین مصور
Habîb ullah von Meschhed, Maler. Signatur حبیب الله — Lutfullah, Maler, um 997/1589.

Isfahaner Schule der späteren Sefawidenzeit.

Mohammed Jusuf el Huseini, Maler, Ende des 16. Jahrh., um 1064/1654. Signatur محمد یوسف الحسینی (Mir Jusuf محمد یوسف auch میر یوسف um 1114/1702).
Melik Husein Isfahani, Vater vermutlich von Mohammed Ali, Maler. Signatur ملک حسین
Mir Mohammed Ali von Täbriz, Schwiegersohn von Mir Imad, um 1049/1640, Maler. Signatur محمد علی
Sejid Abd es Samad von Kaschan oder Samarkand (Schirînkalem von Schiras), zur Zeit von Akbar Schah.
Afzal el Huseini, um 1054/1644, Maler. Signatur افضل
Mohammed Scha'fi Abbasi, Maler, um 1064/1654, † 1085 n. H. in Agra, Indien, Sohn von Riza Abbasi M. Signatur شفیع عباسی (el Herewi?)
Mohammed Zaman bin-i Hadschi Jusuf, unter Abbas II., später in Indien unter Schah Dschehan in Kaschmir, Zeichner, Miniator und Lackmaler. Signatur محمد زمان ابن حاجی یوسف
Dschâmi oder Dschani von Isfahan, Sohn des Ustad Behram, um 1096/1685, Maler.

Kalligraphen.

Maulana Mohammed Saleh von Kazwin, Kalligraph unter Schah Suleimân von Isfahan.
Mir Sejid Ali Khan el Huseini aus Täbriz, † 1094/1682, Maler. Signatur میر سید علی
Mirza Sein el Abidin, zur Zeit Schah Suleimâns.
Mohammed Mumin el Huseini, um 1041 n. H., 1073/1662.
Mohammed Muhsin el Arschi, † 1091 n. H. (Maler?) Muhsin ed Din? Signatur محسن und محسن الدین
Hasan Schamlu von Herat.
Abdullah, um 1057 n. H.
Ali Riza Kemal ed din Irtigani von Schiras, um 1082/1671.
Hadschi Ali Tukati von Schiras, 17. Jahrhundert, Miniator.

Digitized by Google

Maler des 18. Jahrhunderts.

Muhammed Musawwir, um 1112/1700, Maler. (Mirza Mohammed Sultan).
Ferhad Khan, um 1106/1694 Maler.
Fath Ali Khan, Sohn von Suleiman beg, um 1700, Maler.
Ibrahim, der Beludsche in Asterabad, um 1719, Maler.
Mohammed Aga Zadik, Zeichner und Lackmaler noch unter Kerim Khan († 1779). Freskenmaler der 40-Säulenhalle. Signatur محمد صادق Wohl der Sohn von Hafiz Ibrahim, um 1032/1622.

Aba Ger, um 1732
Aga Mohammed Ibrahim } Blumenmaler.
Aga Mohammed Husein

Aschraf, Lackmaler, um 1740.
Mir Kalan, Maler, Mitte des 18. Jahrhunderts.

Aga Schah Nedschef, Zeichner und Lackmaler, um 1162/1749. Signatur شاه نجف

Maler des 19. Jahrhunderts bis zur Jetztzeit in Isfahan, Schiras und Teheran.

Mehemed Hasan Khan unter Fath Ali Schah, Anfang 19. Jahrhundert.
Abdullah Khan, † Anfang der Regierung von Schah Muhammed
Seid Mirza } Leibporträtisten von Fath Ali Schah.
Aga Mohammed

Mirza Baba el Huseini el Imami, Malerchef, um 1800.
Maler Ali von Teheran. Anfang 19. Jahrhundert.
Mirza Kutschik von Isfahan, Maler und Kalligraph, lebte noch 1229/1813 in Isfahan.
Ismael, Lackmaler, um 1820—30.
Abul Hasan Khan Ghaffari Kaschani, Sanié el Mulk, Sohn des Mehemed Hasan Khan, um 1283/1867—1879. Maler.
Mohammed el Nakkasch, um 1244/1828.
Nasir ed din Schah, Maler.
Aga Mohammed Baqir, Maler in Gold.
Prinz Seif ed Daule, um 1856, Maler.
Mirza Abdul Husein Isfahani khuschnawis von 1260 n. H., Kalligraph und Miniator.
Nasr ullah el Huseini, Nakkasch baschi in Teheran um 1289/1873, Maler. (Mir el Huseini.)
Ali Mohammed von 1231 n. H. } Lackmaler.
Fath ustad Schirasi

Mirza Aga Hadi, Muhabdi, Maler. Signatur هادی تجدی
Lutf Ali Khan, Maler, um 1209/1793 bis nach 1285/1867 etwa. Signatur لطف علی
Mirza Matlab, Maler 1304 n. H.
Mâlik usch Schu'arâ Mirza Mohamara Khan, 1310 n. H. Maler und Hofdichter von Nasir ed Din Schah.
Ghulâm Riza, um 1310 n. H., Maler.
Ibrahim Khan Zaïr ed daule, um 1310 n. H.
Mirza Ahmed, Malerchef des Sillé Sultan, Bruder des verstorbenen Schah Mohammed Ali, 20. Jahrhundert.
Mirza Mehemed Ali in Isfahan. Gegenwart.

Digitized by Google

Literatur-Verzeichnis.

Valle, Pietro della, Viaggi alla Persia. Roma 1658.

Herbert, Thomas, Relation du voyage de Perse et des Indes orientales, trad. de l'anglais. Paris 1663.

Olearius, Ad., Ausführliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscow und Persien, so durch Gelegenheit einer Holsteinischen Gesandschafft an den Zaar und den König von Persien geschehen. 3. Ausg. Schleswig 1663.

Figaerna, Garcia de Silva, Ambassade en Perse, cont. la politique de ce grand empire, les moeurs de Roy Schach Abbas etc., trad. de l'espagnol par M. de Wicquefort. Paris 1667.

Tavernier, J. B., Beschreibung der 6 Reisen in Türkey, Persien and Indien innerhalb 40 Jahren ... worinnen unterschiedl. Anmerckgn. von der Beschaffenheit der Religion, Regierung, Gebräuchen und Handlungen jegl. Landes, samt den Figuren, Gewichten u. dem Maas der Müntzen etc. Genf 1681.

Sanson, Voyage ou relation de l'état présent de Perse. Paris 1695.

Fryer, J., A new account of East-India and Persia being nine years travels from 1672—81. London 1698.

Kämpfer, Engelbert, Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicarum fasciculi V quibus continentur variae relationes observationes et descriptiones Persicarum et ulterioris Asiae. Lemgoviae 1712.

Le Brun, Corn., Voyages par la Moscovie en Perse et aux Indes Orientales. Amsterdam 1718.

Chardin, J., Voyages en Perse et autres lieux de l'orient. Paris 1723.

Scherif ed Din Ali, Histoire de Timur Bec connu sous le nom de Tamerlan, trad. du persan en français par Petit de la Croix. Delft 1723.

Thevenot, J., Voyages en Europe, Asie et Afrique au Levant, dans laquelle il est curieusement traité des moeurs, réligions, langues, forces, costumes, des habitants et des singularités particulières de l'Archipel, Constantinople, Terre-Sainte, Egypte etc. 3ième édition, Amsterdam 1727.

Histoire des Révolutions de Perse depuis le commencement de ce siècle jusqu'à la fin du règne de l'usurpateur Asraff. Paris 1742.

Staunton, Sir George Leonard, An authentic account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China: taken chiefly from the Papers of the Earl of Macartney etc. by Sir George Staunton, Bart. London 1797.

Warring, Ed. S., A tour to Sheeraz by the route of Kazroon and Feerozabad with various remarks on the manners, customs, laws and literature of the Persians to which is added a history of Persia from the death of Kureem Khan to the subversion of the Zund dynasty. London 1807.

Hammer, J. v., Fundgruben des Orients (Mines de l'Orient). Wien 1809—18.

Kinneir, J. M., A geographical memoir of the Persian Empire, accompanied by a map. London 1813.

Morier, J., Voyage en Perse, en Arménie, en Asie Mineure et à Constantinople. 1808—09. Trad. de l'anglais par M. E(yriès). Paris 1813.

Malcolm, J., The history of Persia from the most early period to the present time. London 1815.

Ouseley, W., Travels in various countries of the East, more particularly Persia, in 1810—12, illustrating many subjects of antiquarian research with extracts from oriental manuscripts. London 1819.

Rémusat, Abel, Histoire de la ville de Khotan tirée des annales de la Chine et traduite du chinois. Paris 1820.

Porter, Sir Robert Ker, Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia etc. during the years 1817—1820. London 1821.

Fraser, J. B., Narrative of a journey into Khorasân and the countries North East of Persia in 1821—22. London 1825.

— —, Travels and adventures in the persian provinces on the southern banks of the Caspian Sea. London 1826.

Sherley. The three brothers: or the travels of Sir Anthony, Robert and Thomas Sherley in Persia, Russia, Turkey, Spain etc. London 1825.

Timur. Mulfuzat-i Timury or autobiographical memoirs of Timur, translated by Stewart. London 1830.

Ritter, Karl, Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte d. Menschen. Bd. I—VI. Berlin 1834.

Naumann, R., Catalogus librorum manuscript., qui in bibliotheca senatoria civitatis Lipsiensis asservantur, prodromus et specimen. — Codices occidentalium linguarum descripsit Naumann. — Diplomata collegit notisque instr. de Bose. — Codices hebraicos ac syriacos adjectis aliquot slavicis descripsit Dr. Delitzsch. — Codices arabicos, persicos, turicos descripsit Dr. Fleischer. Grimmae 1837—1840.

Makrizi, Histoire des sultans Mamlouks de l'Egypte, écrite en arabe, par Takin Eddin Ahmed-Makrizi, traduite en français et accompagnée de notes philologiques, historiques, géographiques, par M. Quatremère. Paris 1837—45.

Firdousi, Abul Kasim, Le livre des rois publié, traduit et commenté par Jul. Mohl. Paris 1838—78.

Texier, Ch., Description de l'Asie Mineure. Paris 1839—49.

Bacher, Wilh., Nizami, Iskendername. Wien 1840.

Texier, Ch., Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie. Paris 1842—1852.

Digitized by Google

Flandin, E., et P. Coste, Voyage en Perse, pendant les années 1840 et 1841, publ. sous les auspices du ministre de l'intérieur etc. Paris 1851.

Dorn, B., Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothèque Impériale Publique de St. Petersbourg. St. Petersbourg 1852.

d'Ohsson, Le baron Cnostantin, Histoire des Mongols depuis Tchinguiz-Khan jusqn' à Timour-Bey ou Tamerlan. Amsterdam 1834. 2. Anfl. 1852.

Hommaire de Hell, X., Voyages en Turquie et en Perse 1846—48. Paris 1853—60.

Ibn Batontah. Voyages d'Ibn Batoutah; texte arabe, accompagné d'une traduction par C. Defrémery et R. B. Sanguinetti. 4 vols. Paris 1853—59.

Schack, Ad. Fr. von, Epische Dichtungen aus dem Persischen von Firdusi. Berlin 1853.

Kremer, A. v., Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen. Wien 1857.

Sadi, Gulistan ou le Parterre des roses. Traduit du persan sur les meilleurs textes imprimés et manuscrits et accompagné de notes historiques, géographiques et littéraires par Ch. Defrémery. Paris 1858.

Clavijo. Narrative of the embassy of Roy Gonzales de Clavijo to the court of Timour at Samarcand A. D. 1403—06. Translated for the first time with notes etc. by Cl. R. Markham. London (Hakluyt Society) 1860.

Maçoudi, Les Prairies d'or. Texte arabe et traduction française publiés par Barbier de Meynard. Paris 1861—78.

Flügel, Mani, seine Lehre und seine Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte des Manichäismus. Aus dem Fihrist des Abû'l-faradsch Muhammad ben Ishak al-Warrâk, bekannt unter dem Namen Ibn Abi Ja'kub an Nadîm, im Text nebst Übersetzung, Kommentar und Index zum erstenmal herausgegeben. Leipzig 1862.

Haentschke, Paläste Abbas I. in Mazanderan. Zeitschrift der Morgenländischen Gesellschaft 1864. S. 669ff.

Zenker, Th., Dictionnaire turc-arabe-persan. Leipzig 1864ff.

Berchet, G., La repubblica di Venezia e la Persia. Torino 1865.

Flügel, Gust., Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der k. k. Hofbibliothek. Wien 1865—67.

Polak, J. E., Persien. Das Land und seine Bewohner. Ethnographische Schilderungen. Leipzig 1865.

Marco Polo. Le livre de Marco Polo, rédigé en français sous sa dictée en 1298, par Rusticien de Pise; publié pour la première fois d'après trois manuscrits inédits de la Bibliothèque Impériale de Paris; accompagné de variantes, de commentaires géographiques et historiques par M. G. Pauthier. Paris 1865.

Wis wa râmin. An ancient persian poem, by Fakr Al-Din Asad Al-Asterabadi, Al Fakhri, Al-Gurgani. Edited by N. Lees and Munshi Ahmed Ali. Calcutta 1865.

Aomer, Jos., Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. München 1866—75.

Rochechouart, Comte Julien de, Souvenirs d'un voyage en Perse. Paris 1867.

Gobineau, Le Comte Jos. Arthur de. Histoire des Perses d'après les auteurs orientaux, grecs et latins, et particulièrement d'après les manuscrits orientaux inédits, les monuments figurés, les médailles, les pierres gravées, etc. Paris 1869.

Priese d'Avennes, L'art arabe d'après les monuments du Caire. Paris 1869—1877.

Bacher, Wilh., Nizamis Leben und Werke und der zweite Teil des Nizamischen Alexanderbuches. Leipzig 1871.

Lycklama a Nijeholt, T. M., Voyage en Russie, au Caucase et en Perse, dans la Mésopotamie, le Kurdistan la Syrie, la Palestine et la Turquie exécuté pendant les années 1866, 1867 et 1868. Paris et Amsterdam 1872—75.

Travels to Tana and Persia by Josafa Barbaro and Ambrogio Contarini. Translated from the Italien by William Thomas and E. A. Roy, and edited, with an introduction by Lord Stanley of Alderley. A narrative of Italian travels in Persia in the fifteenth and sixteenth centuries. Translated and edited by Charles Grey. (Zeno, Giovanni Maria Angiolello, Anonymus, Vincentio Allessandri.) London (Hakluyt Society) 1873.

Abnul-Ghazi, Béhadnar Khan, Histoire des Mogols et des Tatares publiée, traduite et annotée par le Baron Desmaisons. St. Petersbourg 1874.

Bucher, Bruno, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart 1875.

Lavoix, H., Les arts musulmans. Gazette des Beaux-Arts. Paris 1875.

Verzeichnis der orientalischen Handschriften der k. Hof- und Staats-Bibliothek München mit Ausschluß der hebräischen, arabischen und persischen. Nebst Anhang zum Verzeichnis der arabischen und persischen Handschriften. München 1875.

Palæographical Society. Facsimiles of manuscripts and inscriptions. Oriental Series ed. by W. Wright. London 1875—83.

Albêrûnî, Chronologie orientalischer Völker, hrsg. v. C. Ed. Sachau. Leipzig 1876—78.

Karabacek, Jos. v., Das angebliche Bilderverbot des Islâm. Nürnberg 1876.

Lavoix, H., Les peintres arabes. Gazette des Beaux-Arts. Paris 1876.

Rawlinson, G., The seventh great oriental monarchy or the geography, history and antiquities of the Sassanian or new Persian Empire. London 1876.

Smith, Sir R. Murdoch, Persian art. London 1876.

Pertsch, Wilh., Die arabischen Handschriften der herzogl. Bibliothek zu Gotha. Auf Befehl Sr. Hoh. d. Herzogs Ernst II. v. Sachsen Coburg-Gotha verzeichnet. Bd. I—V. Gotha 1877—92.

Schack, A. F. Graf von, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Stuttgart 1877.

Devic, L. M., Les merveilles de l'Inde. Ouvrage arabe inédit du Xe siècle. Traduit pour la première fois, d'après un manuscrit de la collection de M. Schefer, copié sur un manuscrit de la mosquée de Sainte-Sophie, à Constantinople avec introduction, notes etc. Paris 1878.

Digitized by Google

Bourgoin, J., Les éléments de l'art arabe. Paris 1879.
Rieu, Ch., Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum. London 1879—95.
Colliaut, E., et A. de Beaumont, Encyclopédie des arts décoratifs de l'orient. Paris 1880—83.
Rosen, Vict., Notices sommaires des manuscrits arabes du Musée Asiatique. St. Petersburg 1881.
Steingass, F., English-arabic dictionary for the use of travellers and students. London 1882.
Derenbourg, H., Les manuscrits arabes de l'Escurial. Paris 1884.
Lecoy de la Marche, A., Les manuscrits et la miniature. Paris 1884.
Burlington fine arts club. Illustrated catalogue of specimens of Persian and Arab art exhibited London 1885, with introduction by Henry Wallis. London 1885.
Darmesteter, James, Coup d'œil sur l'histoire de la Perse (Bibliothèque orientale elzevirienne, Tome 44). Paris 1885.
Hirth, Friedr., China and the Roman Orient. Researches into their ancient and mediaeval relations as presented in old Chinese records. Shanghai 1885.
Prisse d'Avannes, La décoration arabe. Paris 1885.
Wallis, H., Persian lustre vases. London 1885—99.
Benjamin, S. W. G., Persia and the Persians. London 1886.
Ahlwardt, W., Verzeichnis der arabischen Handschriften der Königl. Bibliothek zu Berlin. Berlin 1887—99.
Hart, Jul., Diwan der persischen Poesie mit einer literar. historischen Einleitung, biographischen Notizen und erläuternden Anmerkungen. Halle a. S. 1887.
Karabacek, J. v., Das arabische Papier. Eine historisch-antiquarische Untersuchung. Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer, Bd. II—III. Wien 1887.
Müller, A., Der Islam im Morgen- und Abendlande. Berlin 1887.
Pertsch, Wilh., Verzeichnis der persischen Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Berlin 1888.
Rubruquis, G. de, Deux voyages en Asie au XIIIe siècle envoyé de Saint Lois et Marco Polo marchand vénitien. Paris 1888.
Derenbourg, H., Catalogo de los manuscritos arabes de la Biblioteca Nacional. Madrid 1889.
Karabacek, J. v., Ein arabisches Reiterbild des 10. Jahrhunderts. Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Reiner, Bd. V, p. 123. Wien 1889. (Lambek VI, p. 308. Koller V, p. 453).
Pertsch, Wilh., Verzeichnis der türkischen Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Berlin 1889.
Fischer, L. H., Indische Malerei. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. Bd. I, S. 238—245. Leipzig 1890.
Mans, Raph., du, l'Estat de Perse en 1660. Publié et annoté par Ch. Schefer. Publications de l'école des langues orientales vivantes. 2e série, t. XX. Paris 1890.
Morgan, J. de, Mission scientifique au Caucase. Etudes archéologiques et historiques. Paris 1890.
Schlumberger, G., Un empereur byzantin au Xe siècle „Nicéphore Phocas". Paris 1890.
Karabacek, J. v., Eine arabische Bilderhandschrift d. 14. Jahrhunderts. Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. VI. Jahrg., p. 261 ff. Wien 1891.
Curzon, G. N., Persia and the Persian question. London 1892.
Menant, Les Yezidiz. Episodes de l'histoire des adorateurs du diable. Paris 1892.
Perrot, G. u. Ch. Chipiez, History of Art in Persia. London 1892.
Steingass, F., Comprehens. persian-english dictionary. Includ. the arabic words and phrases to be met with in persian literature being Johnson and Richardson's persian, arabic, and english dictionary rev., enlarged, and entirely reconstructed. London 1892.
Gayet, A., L'art arabe. Paris 1893.
Marye, George, L'exposition d'art musulman. Gazette des Beaux-Arts. Bd. X, S. 490—499. Bd. XI, S. 54—72. Paris 1893—94.
Wallis, H., Typical examples of Persian ceramic art. London 1893.
Hart, Julius, Geschichte der Weltliteratur. Neudamm 1894.
Karabacek, J. v., Führer durch die Ausstellung der Papyrus Erzherzog Reiner. Wien 1894.
Gayet, A., L'art persan. Paris 1895.
Hughes, Thomas Patric, Dictionary of Islam. London 1895.
Cahun, L., Introduction à l'histoire de l'Asie. Turcs et Mongols des origines à 1405. Paris 1896.
Geiger, W., u. E. Kuhn, Grundriß der iranischen Philologie. Straßburg 1896—1904.
Schlumberger, G., L'épopée byzantine à la fin du Xe siècle. Guerres contre les Russes, les Arabes, les Allemands, les Bulgares. Luttes civiles contre les deux Bardas, Jean Tzimiscès, les Jeunes années de Basile II, le tueur de Bulgares (969—89). Paris 1896.
Blochet, E., Les miniatures des manuscrits musulmans. Gazette des Beaux-Arts, Bd. XVII, S. 281—96 und Bd. XVIII, S. 105—18. Paris 1897.
Martin, F. R., Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650. Stockholm und Leipzig 1897.
— —, Morgenländische Stoffe. Stockholm and Leipzig 1897.
Blochet, E., Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux conservés à la Bibliothèque nationale. I—II. Paris 1898—1913.
Brockelmann, C., Geschichte der arabischen Literatur. Weimar 1898—1902.
Giles, H. A., Biographical dictionary of eminent Chinamen from the earliest records of Chinese history to the present time. London 1898.
Schnütgen, Neuentdeckte Sassanidengewebe in St. Kunibert zu Köln. Zeitschrift für christliche Kunst, XI. Jahrgang, S. 226—27. Düsseldorf 1898.

Digitized by Google

Martin, F. R., The Persian lustre vase in the Imp. Hermitage at St. Petersburg. Stockholm und Leipzig 1899.
— —, Stickereien aus dem Orient. Stockholm und Leipzig 1899.
Blochet, E., Catalogue de la collection de manuscrits orientaux formée par M. Ch. Schefer et acquise par l'État. Paris 1900.
— —, Inventaire et description des miniatures des Manuscrits orientaux conservés à la Bibliothèque nationale. Paris 1900.
Harrisun, F., Byzantine history in Early Middle Ages. London 1900.
Spiro, Les Jézidi ou les adorateurs du diable. (Sonderabdruck a. d. Bulletin de la Société Neufchâteloix de Géographie, Tome XII.) Neuschâtel 1900.
Woermann, K., Geschichte der Kunst. Leipzig 1900—1911.
Bode, W., Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Leipzig 1901.
Derenbourg, Hartwig, Les manuscrits arabes de la collection Schefer à la Bibliothèque Nationale. Journal des Savants (Mars-Juin). Paris 1901.
Horn, Paul, Geschichte der persischen Literatur. Leipzig 1901.
Katalog der Miniaturenausstellung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Wien 1901.
Martin, F. R., Die persischen Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen. Leipzig 1901.
Philipp, C., Beiträge zur Darstellung des persischen Lebens nach Muslih-addin Sa'di (Diss.). Halle 1901.
Serre, F., Denkmäler persischer Baukunst. Geschichtliche Untersuchungen und Aufnahmen mohammedanischer Backsteinbauten. Unter Mitwirkung von Bruno Scholz. Berlin 1901—10.
Browne, E. G., A literary history ul Persia from the earliest times to the present. London 1902.
Gayet, A., L'art copte. Paris 1902.
Gurlitt, Corn., Geschichte der Kunst. Stuttgart 1902.
Sykes, P. M., Ten Thousand Miles in Persia or 8 years in Iran. London 1902.
Blochet, E., Mussulman manuscripts and miniatures as illustrated in the recent exhibition at Paris. Burlington Magazine, Bd. II, S. 132—144; Bd. III, S. 276—285. London 1903.
Catalogue descriptif de l'exposition des arts musulmans par G. Migeon, M. v. Berchem et M. Haart. Paris 1903.
Ethé, Herm., Catalogue of Persian manuscripts in India Office Library. Oxford 1903.
Migeon, G., L'exposition des arts musulmans au Musée des Arts Décoratifs. Les Arts 1903, S. 1—34.
— —, M. v. Berchem et C. Huart, Exposition des Arts Mesulmans à l'Union centrale des arts décoratifs. Catalogue descriptif. Paris 1903.
Schulz, Ph. W., Zustände im heutigen Persien, wie sie das Reisebuch Ibrahim Begs enthüllt, aus dem Persischen übersetzt u. bearbeitet. Leipzig 1903.
Bode, W., Altpersische Knüpfteppiche. Berlin 1904.
Lonbier, Jean, Der Buchbeinband in alter und neuer Zeit. Monographien des Kunstgewerbes, Bd. X. Berlin 1904.
Sarre, F., Ein orientalisches Metallbecken des XIII. Jahrhunderts im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin. Mit einem Anhang v. E. Mittwoch. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 25, S. 49—71, Berlin 1904.
— —, Persisch-islamische Kunst. Kunst und Künstler, Jg. III, S. 7—22. Berlin 1904.
Schweiger-Lerchenfeld, Armand Frhr. v., Die Frauen des Orients in der Geschichte, in der Dichtung und im Leben. (Enthält Reproduktionen von Miniaturen der Wiener Hofbibliothek.) Leipzig und Wien 1904.
Springer, Ant., Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. I—IV, 7. Aufl. Leipzig 1904.
Streygowski, Jos., Koptische Kunst (im Museum zu Cairo). Cairo und Leipzig 1904.
— —, Mschatta. Kunstwissenschaftliche Untersuchung. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Bd. XXV, 225 bis 373. Berlin 1904.
Über türkisch-arabisch-persische Manuskripte und deren Einbände. Archiv für Buchbinderei, IV. Jahrgang, Heft 9—12; V. Jahrgang, Heft 1. Halle 1904—05.
Wiesner, J., Ein neuer Beitrag zur Geschichte des Papieres. Wien 1904.
Blochet, E., Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque nationale. Paris 1905—1912.
— —, Les écoles de peintures en Perse. Revue archéologique, 4. Serie, Bd. VI, S. 121—148. Paris 1905.
— —, Les origines de la peinture en Perse. Gazette des Beaux-Arts, Bd. XXXIV, S. 115—130. Paris 1905.
Coran coufique. Écrit d'après la tradition de la propre main du 3me calife Osman (644—656) et se trouvant maintenant dans la Bibliothèque Impériale Publique de St. Pétersbourg. Réproduit en fac-similé et publ. p. S. Pissaref. St. Pétersbourg 1905.
Giles, H. A., An introduction of the history of Chinese pictorial art. Shanghai 1905.
Serre, F., Die Ausstellung mohammedanischer Kunst in Paris 1903. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXVI, S. 521—533. Berlin 1905.
— —, Islamische Tongefäße aus Mesopotamien. Mit einem Anhang von Eugen Mittwoch. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Band XXVI, S. 69—88. Berlin 1905.
Muritz, B., Arabic palaeography. A collection of Arabic texts from the first century of the Hidjra till the year 1000. Leipzig 1906.
Roaffaer, G. P., De hindostansche Oorsprong van het „negenvoedig" Sultans-zegel van Atjeh. Bijdragen tot de Taal-Laod- en Volkenkunde van Ned.-Indié 7e Volgr. V. Amsterdam 1906.
Sarre, F., Erzeugnisse islamischer Kunst. I: Metall. II: Seldschukische Kleinkunst. Leipzig 1906—09.
— —, Eine Miniatur Gentile Bellinis gemalt 1479—1480 in Konstantinopel. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Band XXVII, S. 302—306. Berlin 1906.
Anet, Claude, Les roses d'Ispahan. La Perse en automobile. A travers la Russie et le Caucase. Paris 1907.

Digitized by Google

Blochet, E., Peintures des manuscrits arabes à types byzantines. Revue archéologique. 4. Serie, Bd. IX, S. 193—223. Paris 1907.
Brockelmann, C., Geschichte der syrischen und christlich arabischen Literatur (aus Geschichte der christlichen Literaturen des Orients). Leipzig 1907.
Demaison, M., l'Exposition de tissus et de miniatures d'Orient au Musée des arts décoratifs. Les Arts. Mai 1907.
Migeon, G., Manuel d'art musulman II: Les arts plastiques et industriels. Paris 1907.
Musil, A. u. A. L. Mielich, Kusejr Amra. Wien 1907.
Saladin, H., Manuel d'art musulman. I: L'architecture. Paris 1907.
Sarre, F. u. Max v. Berchem, Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosul in der Kgl. Bibliothek zu München. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst I, S. 18—37. München 1907.
Stein, Marc Aurel. Ancient Khotan. London 1907.
Strzygowski, Jos., Amra und seine Malereien. Zeitschrift für bildende Kunst N. F., Bd. XVIII, S. 213—218. Leipzig 1907.
Graul, R., Die persischen und indischen Miniaturen der Sammlung Walter Schulz. Zeitschrift für bildende Kunst N. F., Bd. XIX, S. 9—17. Leipzig 1908.
Havell, E. B., Indian sculpture and painting. London 1908.
Huart, C., Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman. Paris 1908.
Kiesling, E., Wesen und Technik der Malerei. Leipzig 1908.
Martin, F. R., A history of Oriental carpets before 1800. Vienna 1908.
Sarre, F., Indisch-islamische Miniaturen. Kunst und Künstler, Jahrg. VI, S. 471—74. Berlin 1908.
— —, Makam Alî am Euphrat, ein islamisches Baudenkmal des X. Jahrhunderts. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Band XXIX, S. 63—76. Berlin 1908.
Martin, F. R., Étude sur les peintres persans. Burlington Magazine. London 1909.
Winternitz, M., Geschichte der indischen Literatur. Band I. Leipzig 1908.
Smirnow, J. I., Orientalische Silberarbeiten. Atlas von Silber- und Goldgeräten orientalischen Ursprungs, vorwiegend solcher, welche innerhalb Rußlands gefunden worden sind. St. Petersburg 1909.
Talbot, F. G., Memoirs of Baber, emperor of India, first of the great Moghuls: being an abridgment, with introduction, supplementary notes, and some account of his successors. London 1909.
Berchem, Max von, u. Jos. Strzygowski, Amida. Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr, par B. — Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande v. S. Heidelberg 1910.
Blochet, E., Introduction à l'histoire des mongols de Fadl Allah Rashid ed Din. (Gibb Memorial Vol. XII.) Paris 1910.
— —, Peintures de manuscrits arabes, persanes et turcs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1910. (?)
Browne, Ed. G., The Ta'rîkh Gazida or „Select History" of Hamdu-'lláh Mustawfi-i-Qazwini. Compiled in A. H. 730 (A. D. 1330), and now reproduced in Facsimile from a manuscript dated A. H. 857 (A. D. 1453). Leiden 1910—13.
Coomaraswamy, A. K., Indian drawings I u. II. London 1910—1912.
Diez, Ernst, Islamische Kunst. Zur Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München. Kunstgewerbeblatt N. F., Bd. 21, S. 221—228. Leipzig 1910.
— —, Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 31, S. 231—244 und Bd. 32, S. 117—142. Berlin 1910/11.
Fry, Roger, The Munich exhibition of Mohammedan art. Burlington Magazine, Bd. 17, S. 283—290 u. S. 327—333. London 1910.
Herringham, The frescoes of Ajanta. Burlington Magazine, London, Juni 1910.
Herzfeld, E., Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschattaproblem. Der Islam. Bd. I. Straßburg 1910.
Katalog der Ausstellung islamischer Buchkunst im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Berlin 1910.
— der Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München. München 1910.
Koechlin, R., L'exposition d'art musulman à Munich. Gazette des Beaux-Arts. Bd. 44, S. 255—260. Paris 1910.
Kühnel, E., Eine Ausstellung islamischer Buchkunst im Berliner Kunstgewerbe-Museum. Kunst und Künstler. Jahrgang VIII, S. 322—325. Berlin 1910.
— —, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München Mai-Oktober 1910. Der Islam, Bd I, S. 183—194, S. 369—384. Straßburg 1910.
— —, Islamische Buchkunst. Zur Sonderausstellung im Berl. Kunstgewerbemuseum. Cicerone, Bd. II, S. 121. Leipzig 1910.
Lehnert, G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes hrsg. in Verbindung mit W. Behnke, M. Dreger, O. von Falke, J. Folnesics, O. Kümmel, E. Pernice und G. Swarzenski. Berlin 1910.
Meybon, A., L'art bouddhique du Turkestan oriental; la Mission Pelliot (1906—1909). L'art décoratif, Jahrg. XII, S. 49—65. Paris 1910.
Sarre, F., Iranische Felsreliefs und Altertümer. Berlin 1910.
Schulz, Ph. W., Die islamische Malerei. Orientalisches Archiv, Jahrg. I, Heft 1/2. Leipzig 1910.
d'Allemagne, H. R., Du Khorassan au pays des Bakhtiares, trois mois de voyage en Perse. Paris 1911.
Blochet, E., Bulletin de la société française des reproductions des manuscrits à peintures. Paris 1911.
— —, Djami al-Tévarikh. Histoire Générale du monde par Fadl Allah Rashid ed Din. — Tarikh-i-Moubarak-i-Ghazani. Histoire des Mongols. Tome II. Gibb Memorial, Vol. XVIII. Paris 1911.
Karabacek, Jos. v., Zur orientalischen Altertumskunde III: Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler. Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philos.-histor. Klasse. Wien 1911.
Mittwoch, Eugen, Eine Entgegnung zu Josef Karabaceks „Riza Abbasi". Der Islam. Bd. II. Straßburg 1911.
Sarre, F., Riza Abbasi. Ein persischer Miniaturmaler. Kunst und Künstler, Jahrg. IX, S. 45—53. Berlin 1911. (Vgl. der Islam, Bd. II, S. 196—203. Straßburg 1911.)

Digitized by Google

Sarre, Fr., u. Ernst Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet. Berlin 1911.
Strzygowski, Jos., The origin of Christian art. Burlington Magazine, Bd. 20, S. 146—152. London 1911/12.
Aoet, Claude, Exhibition of Persian miniatures at the Musée des Arts Décoratifs Paris 1912. Burlington Magazine. October 1912, p. 9—17, und November 1912, p. 105—117.
Bulletin of the Museum of Fine Arts of Boston. Februar 1912.
Bulletin of the Metropolitan Museum of New York. 1912.
Grünwedel, Alb., Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan. Bericht über archäologische Arbeiten von 1906—07 bei Kača, Qarašahr u. i. d. Oase Turfan. Berlin 1912.
Herzfeld, E., Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra mit einem Vorwort von F. Sarre. Berlin 1912.
Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Kgl. Hoh., Tagebuchblätter aus Nordsyrien. Leipzig 1912.
Kühnel, E., M. Dreger und Fr. Sarre, Die mohammedanische Ausstellung in München 1910. Kunst und Kunsthandwerk, Jahrg. XIII, Heft 8/9. Wien 1912.
Leidinger, G., Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. München 1912 f.
— —, Verzeichnis der wichtigsten Miniaturenhandschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. München 1912.
Martin, F. R., Miniatures de Behzad. Ms. de 1485, München 1912 (Privatdruck).
— —, The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century. London 1912.
Sarre, F. u. F. R. Martin, Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910. Hrsg. unter Mitwirkung v. M. van Berchem, M. Dreger, E. Kühnel, C. List und S. Schröder. München 1912.
Sexl, F., Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident. Der Islam, Bd. III, S. 151—177. Straßburg 1912.
Anet, Claude c. A. Cuumaraswemy, Dr. F. R. Martin and oriental painting. I: Le traité des automates. II: The Indian paintings. Burlington Magazine, April 1913, S. 49—51.
Anet, Claude, The manafi-i-haiwan. Burlington Magazine. Bd. 23. London 1913.
Falke, Otto von, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1913.
Fenollosa, E. F., Ursprung and Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Ins Deutsche übertragen von Fr. Milcke. Durchgesehen und bearbeitet von Shinkichi Hara. Leipzig 1913.
Flury, Samuel, Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun. Der Islam. Bd. IV, Heft 4. Straßburg 1913.
Gieser, Carl, Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens. Leipzig 1913.
Jackson, William, Catalogue of the collection of Cochran-Smith. Metropolitan Museum. New York 1913.
Jacob, G., Die Herkunft der Silhouettenkunst (Qaraqačhyluk) aus Persien. Berlin 1913.
Le Coq, A. von, Chotscho. Facsimile-Wiedergabe der wichtigeren Funde der ersten kgl. preuß. Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan. Berlin 1913.
Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs Juin-Octobre 1912. Préface et commentaire par Georges Marteau et Henri Vever. Paris 1913.
Rivière, Henri, la céramique dans l'art musulman. Préface de Gaston Migeon. Paris 1913.
Thumpson, Yates, Illustrations of one 100 Manuscripts.

Namensring von Beha ullah, dem Führer der Bahi-Sekte.

Digitized by Google

Register.

A.

Aachener Dom 140.
Abadi, Papier 15.
Aba Ger 196. 204.
Abaka 55. 83.
Abbas d. Gr. 28. 59. 101. 125. 127. 128. 130 ff. 176 ff. 179 ff. 183. 188. 190. 194. 201. 203.
Abbas II. 128. 132. 155. 186. 195. 203.
Abbas Mirza 135.
Abbasiden 38. 43. 46. 99. 102. 135.
Abbasidenschule 26. 43. 54. 73. 74. 79. 131. 147. 158 ff.
Abbaszeit 16. 73. 120. 127. 129. 184 f. 189. 193. 196.
Abd el Asiz Behadur Khan 119. 151. 171.
Abd el Baki 184.
Abd el Dschebbar 182 f. 202.
Abd el Kadir, Khadsche 162. 199.
Abd el Kerim 165. 201.
Abdel Kerim el Schirazi 15.
Abd el Malik 44 f.
Abd el Mumin von Isfahan 160. 199.
Abd er Rahim Anisi 165. 200 f.
Abd er Rahman Sufi 73. 164. 201.
Abd er Rezzak 83. 90. 163. 193.
Abd er Reschid ud Deilemi 193.
Abd ez Zamad Schirinkalem 198. 203.
Abdi Katib (Maulana) 165 f. 200.
Abdschad 5.
Abdul Ahmed Khan 69.
Abdul Asiz, Maler 173. 176. 182. 201 f.
Abdul Asiz, Sultan 168.
Abdul Asia (Maulana) 198.
Abdul Haji 8. 161. 201.
Abdul Kerim (Maulana) 198.
Abdullah Aschpea 159.
Abdullah von Bagdad, Maler 57. 94. 110. 163. 199.
Abdullah Ben El Fadhl 64. 159. 199.
Abdullah-i-Murwarid Schéhab ed din 170. 200.
Abdullah von Isfahan, Derwisch 166. 201.
Abdullah Khan 128. 172. 196. 204.
Abdullah, Musawwir von Khorasan 169 f. 200.
Abdullah von Nischapur s. Abdi Katib.
Abdullah Schirasi muzahibb (Maulana) 181. 201.
Abdullah Simi 161. 199.
Abdullah, Sohn von Tahir 43.
Abdullah Täbrizi 7. 184.
Abdullah Zairafi 160.
Abdul Wahab bin-i-Suleiman Khakan 164.
Abdul Wahid 105.
Abdur Rahim 130. 197.
Abdur Rahman 198.
Abessynische Malerei 27. 83.
Abraham 10.
Abri 15.
Abrikhagaz 15.
Abu Bekr Mohammed ibn Ali el Rawendi 159.
Abu Ishak 160. 199.
Abul Fadhail von Ishak 68. 160. 199.
Abulfadl Allami 6.
Abul Fath 126.
Abul Fazl 100. 167.
Abul Ghazi 53. 72. 92 f. 100. 173. 206.
Abul Ghazi Nasrua Ahmed Behadur Khan 121.
Abul Ghazi Sultan Husein Baikara Behadur Khan 166. 172.
Abul Hasan Khan Kaschani Ghaffari, Maler 197. 204.
Abul Kasim Babur 150.
Abu Nowas, Dichter 49.
Abu Said, Sultan, Ilchan 56. 82. 86. 94. 145. 160 f.
Abu Said, Timuride 58. 60. 91. 120 f. 161. 166.
Abu Talik 44.
Aba Turab 179. 195. 200.
Achaemeniden 36. 43. 64.
Aderan afrud 65.
Adschaib ul maghlûqât 72.
Adschanta, Wandfresken 26. 32. 65. 79. 142.
Adschari 38.
Afghanensturm 60.
Afzal al Huseini, Maler 194. 203.
Aga Behram Afschar 196.
Aga Mehemed Ali 197.
Aga Mehemed Hasan 197.
Aga Mehemed Muin 197.
Aga Mirek s. Mirek
Aga Mir Nakkasch 174 f. 195.
Aga Mohammed, Maler 196. 204.
Aga Mohammed Husein, Maler 196. 204.
Aga Mohammed Ibrahim 196. 204.
Aga Mohammed Sadik 60. 196. 204.
Aga Riza, Maler 103. 131. 169. 173 f. 181. 185 f. 187—191. 195. 201.
Aga Schah Nedschef, Maler 196. 204.
Agathias 37.
Aghany 47.
Aegypten 18. 20. 40. 45. 49 f. 53. 63. 138. 140. 147. 149 f.
Aegyptische Manier 44. 66.
Ahlwardt 207.
Ahmed ben Abu Bekr von Schiras 201.
Ahmed ben Mohammed 148. 165. 201
Ahmed ben Oweis 55. 86. 94. 161 f.
Ahmed ben Schehab ed Din 150. 200.
Ahmed Huseini (Husni) 198.
Ahmed ibn Mahmud Abiverdi 164.
Ahmed ibn Massud 143. 164.
Ahmed Khan 182 f.
Ahmed Suhrawerdi, Scheich 199.
Ahmed, Sultan 56. 161. 199.
A'in-i Akbari 6. 161. 165. 168. 172. 177 f. 180. 197.
Aischi (Maulana) 198.
Aischi von Täbris 171. 202.
Aiwan 51.
Akaba 55.
Akbar d. Gr. 31 f. 58. 99. 107. 116. 167. 176. 178. 192. 203.
Akbarname 6. 58. 106. 178. 198.
Akschi 16.
Ala ed daulé 161. 199.
Ala ed Din Ata Melik Dschuweini 78.
Ala ed Din Kaikobad I., Kalligraph 69.
Alamut, Burg 54.
Alangoa 135.
Alberuni 206.
Alem Arai 173 ff. 181—185.
Alexander d. Gr. 5. 10. 49. 67. 112. 114.
Alexanderbuch 49. 196.
Alexandrien 5.
Ali Azghar (Maulana) 173. 176. 179. 185. 188. 201.
Ali beg von Täbriz 182. 184. 186. 201 f.
Ali bin-i-Mohammed bin-i-Ali el Semnani von Isfahan 160. 199.
Ali der Prophet 10. 45. 46.
Ali Dschan, Maler 176. 202.
Ali Efendi 6. 13. 171.
Ali el Herewi, Sultan 165.
Ali el Katib, Signatur s. Mir Ali Herawi.
Ali el Meschhedi, Sultan s. u. Meschhedi.
Ali el Schirasi 165.
Ali Hedschrani 114. 151.
Ali von Kharezm (Sultan), Kalligraph 165.
Ali Katib aus Samarkand 199.
Ali Katib, Sultan 165.
Ali Katib Signatur s. Mohammed Nur.
Ali Kuli Khan 60. 203.
Ali Kuli Khan beg (Musawwir) 193.
Ali Mohammed, Maler 197. 204.
Ali Naki ibn Scheich Abbas 198.
Ali Riza d. Ä. von Isfahan 13. 128. 132. 173. 184. 188. 199 f. 200. s. a. Aga Riza u. Riza Musawwir.
Ali Riza el Abbasi d. J. (Mollah), Kalligraph 13. 128. 132. 184—191. 202 f. s. a. Aga Riza u. Riza Musawwir.

Ali Riza Kemal ed din Irtugani 195. 203.
Ali Riza von Tábriz 186 f. 189 ff. 203 s. a. Aga Riza u. Riza Musawwir.
Ali Schusteri, Sultan 97. 104. 200.
Ali von Teheran 197. 204.
Al Jahith 38.
d'Allemagne 4. 151. 191. 22. 181. 197. 209.
Alopen, Mönch 40.
Alp Arslan 50.
Altorfer 115.
Altun Khane, Goldkönige 50.
Ammar 44.
Amra, Schloß 70.
Analyse der Farben 16 ff.
Anatomische Handschr. 25.
Anderson 13.
Anet, Claude 66. 68. 72. 74. 75 f. 86. 98. 116. 123. 169 f. 176. 183. 187. 208 ff.
Anet, Cl., Sammlung, Paris 74. 86. 98. 116. 123. 191 bis 194.
Angiolello 91. 123. 125. 127.
Anisi-Duktus 165.
Antike, Einflüsse ders. 35 f. 39. 44. 68. 79. 139.
Antiochien 5.
Apokalyptische Reiter 10.
Aq-Mehik 164. 199.
Aquarellfarben s. Wasserfarben.
Aquarellmalerei 24. 75.
Arabesken 7. 9. 11. 15. 19. 99. 138—157.
Arabische Malerei 44. 61. 63.
Architekturmalerei 32. 47.
Ardebil 59. 89. 155. 175.
Ardebil, Grabmoschee 155.
Arghun Khan 54 f. 73. 159.
Arsaciden 36. 39.
Arzhang 38.
Asadullah Schirazi, Maler 192.
Asiat. Journal 59.
Asiz Mohammed el Munschi 191.
Asiz, Sultan 172.
Aschraf 60. 129. 156. 204.
Aschraf ben Musa 67.
Aschraf Khan, Maler 196.
Astrachaniden 58.
Astronomische Handschr. 69 ff. 101. 103.
Astronomische Tafeln 57. 70.
Asymmetrische Anordnung 26.
Athár el biládi 14.
Atsis 30.
Aubergine 18 f.
Augustinus 38.
Aumer 206.
Aurengzib, Schah 178. 195.
Aureole 32. 63 ff. 68 s. a. Nimbus.
Auripigment 171.
Ausdruck, arischer und mongolischer 55.
s. a. Gesichtsausdruck.
Ausdruckslosigkeit 27. 108.
Ausstellungen 2. 29.
Avicenna 44.
Azadeh 62.
Azadeh Serw 50.
Azadi, Neffe Firdusis 61.
Azerbaidschan 49. 55. 57. 81. 86. 94. 111. 160 f. 179. 182.
Azher (Manlana) 162. 172. 200 f.

B.

Baba Dschán Turbeti 164. 200.
Baba Nakkasch 161.
Baba (Schah) 179. 193.
Baber I. 106. 166.
Baber II. 15. 31. 58. 106. 108 ff. 114. 120 f. 124. 163. 167 ff. 178. 200.
Babisekte 8.
Babylonische Vorbilder 36.
Bacher 48. 67. 205 f.
Badakhschan 16.
Badindschan, manganviolet 18.
Bagavata purana 32.
Bagdad 1. 5. 14 f. 38 f. 43 f. 46 f. 49—57. 61. 64. 66 f. 71. 73. 76. 81 f. 86. 94 f. 110. 138 ff. 160 f. 184. 193.
Bagdader Handschrift. Br. Mus. 76. 83—87. 89 f. 95 f. 104. 136. 141 f.
Bagdadstil 26. 50 ff. 63 f. 66. 68. 70. 74. 78. 79 ff. 89. 96. 103. 114. 119. 138 f. 141 f. 159 ff.
Baibar, Sultan 55.
Baisonghur Mirza 58. 95. 106. 143. 162 f. 199.
Bajazid 11. 94. 169.
Baktra 40.
Baktrian 39. 44.
Baladhuri 14.
Balakhané 121.
Balami 74.
Baldschid, Maler 121. 198. 200.
Balkh 14. 40. 42 f. 54. 172.
Balmas 5.
Bamian 37.
Baer & Co. 192.
Barbaro 60. 84. 91. 124.
Barbazanges, H., Sammlung, Paris 112.
Barbier de Maynard, A. C. 44. 48.
Barmeciden 38.
Basawan 198.
Basilikonschrift 8.
Bassorah 45 ff.
Basury, Vezier 47.
Bayet 49.
Béarn, Mme la Comtesse de, Sammlung, Paris 173.
Beas, Papier 14.
Beaumont 207.
Bedi ez Zaman Mirza 114. 117. 166. 174. 185. 202.
Bedr Khan 182.
Beghian, Sammlung, Stambul 176.
Behái 11.
Behram I. 37.
Behram Gur 10. 62. 88. 114. 119.
Behram Mirza 167. 173. 197. 201.
Behzad 33. 59. 86. 88. 94. 96. 98 f. 103 ff. 106 ff. 109. 112. 114 f. 119 f. 122. 124. 132. 135. 144. 147. 149 f. 163 — 169. 174 f. 200 f.
Behzad als Vorbild 119 ff. 170.
Behzad ben Abd ez Zamad 167.
Behzad-Miniaturen 106 ff. 110. 142. 167. 175.
Behzadschule 104. 124. 126. 132. 166. 178. 187.
Beiram Kuli Khan, Grabmoschee zu Fatherabad 140.
Bellini 196.
Bellinikopien, sogen. 93. 97. 117 f.
Benjamin 190. 193. 197. 207.
Berchem, Max v. 67. 78. 139. 159 f. 208 f.
Berchet 188. 206.
Berenson, Sammlung, Paris 66.
Berlin, Kgl. Bibliothek 7. 13. 20. 93. 105 f. 112. 122. 130 f. 143. 147. 150. 153. 160. 164 f. 167 f. 181. 183. 192. 198.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 65. 73. 85. 132. 139. 147.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum 126. 128. 130. 140. 150. 168.
Berlin, Museum für Völkerkunde 30. 73. 121. 150. 188. 191—193. 195. 198.
Berlin, Kgl. Münzkabinett 65.
Besnard, Sammlung, Paris 185. 191.
Betschter 198.
Bewan 38.
Bibidschè, Zeichnerin 173.
Bibliotheken s. Aachen, Berlin, Dresden, Edinburgh, Florenz, Gotha, Kairo, Leipzig, London, München, Oxford, Paris, St. Petersburg, Stambul, Wien, Würzburg, vgl. auch Museen.
Bilderverbot 1.
Bildhauerei 1.
Bildnismalerei s. u. Porträts.
Bildtypen 44. 71.
Bilga Khagan 41.
Bindemittel der Farben 17 ff. 24.
Bismillah 11.
Blair, Mlle, Sammlung, Paris 98.
Bleiweiß 4. 16. 19. 23.
Blochet 3. 16. 18. 22. 29. 37. 38. 40 f. 53. 58. 62. 64. 66—69. 73 f. 78. 81—84. 97. 103. 106. 113—116. 119 ff. 127 f. 130 ff. 143. 145. 150 f. 159. 165. 168 ff. 207—209.
Blochmann 6.
Blumenmalerei 20. 134. 153. 196 f.
Blumenornamentik 80. 143. 148 ff.
Bobrinskoi, Sammlung, St. Petersburg 147.
Bochara 14. 20. 43. 51. 53. 55. 57 f. 61. 74. 82. 90. 93. 102. 104. 119 f. 140. 145. 150 f. 172. 179.
Bochara, Reliefflliesen von 141.
Bocharaschule 93. 119 f. 127. 133. 147. 153. 169. 187 f.
Bochara-Stickerei 90.
Bode 28. 124. 130. 138 f. 151. 208.
Bokhtakh, mongolischer Kopfputz 83.
Bombay 6. 109. 135.
Borak, Reittier des Propheten 71. 103.
Bordüren 137. 149 f. 153 f.
Boret 16.
Bortenbänder, ornamentale, 136. 145. 148. 151. 156. Fig. 24 u. 25.

Digitized by Google

Bostan d. Sa'di 51. 93. 104 ff. 112 f. 121 f. 130. 146. 151 f. 167. 173. 192.
Boston, Museum of Fine Arts 63. 140.
Botticelli 106.
Boucher 53.
Bourgoin 207.
Bonvier 16.
Bray-Steinburg, Graf, München 131.
Brockelmann, C. 46. 71. 207. 209.
Brockhaus 23.
Browne 37. 38. 43—46. 51. 61. 65. 71. 208 f.
Brunnenfiguren, automatische 62. 66. 169.
Brunnierstein 20.
Buchdruck 135.
Bucher 17. 20. 206.
Bucheinbände 23. 138. 144. 146. 149. 152 f. 168 f. 174.
Buchmalerei 4 f. 7. 15. 20. 47. 54 f. 94. 106 f. 120 f. 147 f. 158 f.
Buchmalerei, Anfang der persischen 35. 53.
Buchmalerei, ihre Mittel und Instrumente 12 ff.
Buchmalerei, manichäische 38 ff.
Buchmalerei, national-persische 122.
Buchmalerei, Technik 22.
Buchmalerei, türkische 154.
Buchmalerei unter den Timuriden 57 f. 120.
Buchmalerei, Verwilderung 59. 155.
Buchmalerei, vormongolische 50.
Buddhismus 1. 36. 39. 41. 54. 69. 78.
Buddhistisch-chines. Pinselkunst, nationale Emanzipierung von ders. 122.
Buddhistische Kunst in Iran 20. 27. 30. 35 f. 41. 44. 51. 78. 135. 146. s. a. Buddhismus.
Budschengha Khan 92.
Bujiden 44. 47. 50.
Burdsch Ali 176. 197. 202.
Burhân-i Kati'n 13.
Byzantinischer Einfluß 9. 20. 30 f. 44 f. 47 f. 52. 55. 63 ff. 69. 79. 103. s. a. Griechischer Einfluß.
Byzantinisches Malerbuch 49.
Byzantinische Miniaturen 19. 26. 37. 40. 49. 55.

C.

Cahun 30. 39. 41 ff. 45. 48. 53 f. 56. 60. 62. 69. 70. 72 f. 78. 82. 98. 108. 163. 168. 207.
Cartier, L., Sammlung, Paris 112. 120. 168. 170. 192.
Ceylon 13.
Chardin 2 ff. 6 f. 11 f. 14 ff. 21 ff. 25. 27. 46. 59 f. 205.
China 16. 19. 24. 26 f. 29. 37 f. 40. 47 f. 52 f. 97. 135.
Chinesischer Einfluß 2. 7. 26 ff. 35 f. 39 ff. 44. 51 f. 70. 75 f. 77 f. 81. 96 f. 102. 104. 106. 117. 122. 135. 160. 170.
Chinesische Farben 18 f.
Chinesische Kunst 30. 35. 38. 48. 54. 72. 78. 150. 168.
Chinesisches Papier 14.
Chinesisches Schema 76.
Chipiez, Ch. 36. 207.
Chitat II 6. 47.
Chou Shan 7.
Christliche Einflüsse 44 f. 69. 72. 160. 195. s. a. Europäischer Einfluß und Heiligen-Malerei.
Christliche Kirche 1.
Christus 45.
Chronogramm 5.
Chrysographie 19.
Churchill 19.
Chwandamir 6. 68. 162. 165 f. 172. 174.
Clavijo 16. 55. 80. 82. 86 f. 89 f. 92. 99 f. 109 ff. 206.
Coche 35.
Collinot 207.
Contarini 60. 91.
Coomaraswamy 13 f. 19. 23. 31 f. 117. 191. 209.
Cordova 47.
Coste 206.
Curtius, Prof., Sammlung, Erlangen 102.
Curzon 207.

D.

Dabbukah 62.
Daidu 54. 83.
Dakiké perdasi 177.
Damaskus 1. 47. 54. 56. 67 f. 72. 81. 110. 160.
Damaskusstil 61. 64.
Dandan Uiliq 66. 84.
Danischmend s. Abd el Baki.
Darmstetter 46. 207.
Daswanth-i-Gohar 198.
Datierung s. Kunsthistor. Bestimmung.
Daulatabad 15.
Daulat Schah 161. 162.
Dawât 12.
Deckfarben 18. 24. 29.
Defrémery 6. 51.
Delhi 58. 60. 134.
Demaison, M. 209.
Demotte, Sammlung, Paris 61. 85. 93. 98 ff. 118. 127. 169 f. 176 f. 181. 185. 191 f.
Derenbourg 207 f.
Deri 138.
Deriabeghi 197.
Derwischporträts 117 ff.
Destegird 35.
Detailzeichnung 23.
Devic 206.
Dextrin 17. 19.
Dhul-kemalein s. Mohammed Baqir.
Diez, E. 8. 33. 68. 109. 209.
Dioskorides 64. 68. 140.
Direfsch, Reichsbanner 62.
Diskus 64 f. 79.
Diwani-Schrift 8. 161.
Dokuz Khatum 54.
Dorn 171. 206.
Doucet, Paris 61.
Dresden, Historisches Museum 144.
Dresden, Hygiene-Museum 132. 196.
Dresden, Physikalischer Salon 72.
Dresden, Stadtbibliothek 139.
Dscha' fer (Maulana) 162. 200.
Dschalpur s. Radschputkunst.
Dschami-Handschriften 5. 20. 104. 121 f. 126. 130. 153 f. 168 f. 186. 198.
Dschami, Dichter 10. 41. 52. 164 f. 179.
Dschami et tawwarikh 76. 81. 142. 147. 160.
Dschani von Isfahan 196. 203.
Dschawahir Rakam Khan 178.
Dschehan Schah 32. 57. 87. 107. 195. 203.
Dschehangir 32. 193.
Dschelairiden 55. 160.
Dschelal ed din Baghnawi 132.
Dschelal ed din Iskander 95. 142.
Dschelal ed din Mohammed 164.
Dschemal aus Isfahan, Maler 159. 199.
Dschemal ed din Jaqut Mostazimi von Bagdad 160. 199.
Dschemschid Mua'mmai (Maulana) 198.
Dschems ed din Kirmani 198.
Dschemsi Tâbrizi 11.
Dschenghis Khan 29. 43. 52 ff. 58. 82. 100. 138.
Dscheridé 165. 171. 179. 190.
Dschudschi Khan 58. 100.
Dschulfa, Kirchenfresken 59.
Dschunaidminiaturen 95.
Dschuneid 91.
Dschuneid Nakasch Sultâni 160. 199.
Dschuwaini 54. 76. 78.
Dschuweini Nakkasch Sultani 86.
Ducoté, Sammlung, Paris 181.
Dudé Tinte 12.
Durbarserien 32.
Dürer, Albrecht 10. 28. 34. 105 f.
Düsseldorf, Kunstgewerbe-Museum 135. 152.
Dust Mohammed 169. 199.
Dyck, van 59.
Dyson-Perrins, Sammlung, Malvern (Engl.) 77. 198.

E.

Edena 39.
Edinburgh, Royal Asiatic Society 76. 81.
Ehner, A. 161.
Einbandkunst 4. 26. 197. S. a. Bucheinbände.
Einzelminiatur 7 f. 59. 132. 134. 158 f.
Ejubiden 49. 67.
Elfenbeinmalerei 32.
Elias et Tâbrizi el Burdschi 161. 199.
Emailmalerei 2. 16. 20. 49 f. 197. S. a. Keramik-Malerei.
Emakemonos 27.
Emir Hasan 130. 161.
Emir Khalil 180. 202.
Emir Khosrau 11. 87. 112 f. 130. 164. 167. 170.
Emir Schahi (Aq-Melik) von Sabsewar 164. 169. 199.
Emir Schahi, Diwan des 10. 126. 151. 165. 168.
En-face-Haltung 62. 66.
Engel-Gros, Sammlung 66.
Engobe, Keramikmalerei 40.

Digitized by Google

Eperjesy, Freiherr von, Schloß Wehrburg bei Lana
Epigonentum 52.
Ergänzung alter Meister 5. s. a. Kopien.
Erlija Sijahat 161.
Erskine, W. 6.
Erteng 38. 101.
Estrangelolettern 38. 40.
Ethé 6. 10. 13. 165. 208.
Europäische Bilder in Persien 183. 195.
Europäischer Einfluß 14. 32. 35. 47 f. 58. 60 f. 156. 196. S. a. Christlicher Einfluß.
Europäischer Einfluß verderblich 50. 131. 135.
Europäisches Studium der persischen Malkunst 2 f. 5. 6. 33.

F.

Fadl allah 88.
Falke, O. v. 210.
Falkenkunst 5.
Fälschung von Miniaturen 5. 99. 175. 184. 188. s. a. Kopien.
Farbe 8. 16 ff. 25. 32 f. 61. 81. 134. 150. S. a. Emaillmalerei u. Goldmalerei.
Farbenanalyse 16 f.
Farbenglut 29.
Farbenkunst in klassischer Zeit 35.
Farbensymbolik 19.
Farbenverwendung, mongolische 144.
Farbenwahl, Wandel in ders. 153. 156.
Farbstoffe, indische 19.
Fars 8. 47. 51. 57. 88. 94. 142. 163.
Farsistan 55.
Farukh 99.
Farukh beg 176. 201.
Fasdughi 15.
Fath Ali Khan, Maler 196. 204.
Fath Ali Schah 11. 60. 126. 134 f. 156. 196. 197. 204.
Fathpur-Sikri, Fresken 58.
Fath Ustad Schirasi, Maler 197. 204.
Fâtihah 11.
Fatimiden 44. 48 ff. 54. 62. 176.
Federzeichnungen 14. 78.
Feiz-ullah Baba Dschan Turbeti 164.
Fendereski 11.
Fenollosa 18. 210.
Ferghana 16. 39 f. 43. 54. 58.
Ferhabad 66. 133.
Ferhad Khan, Maler 196. 204.
Ferid ed din Attar 51.
Feridun 61.
Fiedler, Dr. Ph., Sammlung, Leipzig 152.
Figueroa 59. 129. 205.
Figürliche Darstellung 1. 7 f. 33. 44 f. 53. 61 ff. 66. 70 f. 148. S. a. Islam und Malkunst.
Fihrist 14 f. 37 f. 44. 71.
Firdusi 10. 37 f. 46 ff. 50. 61. 82. 90. 101. 115. 131 f. 146. 171. 191. 196. 205.
Firdusikopien 131.
Firnis 23.
Firusat Huseini Schirasi, Maler 197.
Firuz Schah 115.
Fischer, L. H. 19. 31. 198. 207.
Flamma, prophetische 65.
Flandin 206.
Fliesenmalerei 32. 50. 60 f. 70. 73. 136. 143 f. 152. 155. 197.
Florenz, Laurentiana 10.
Flügel, M. 4. 38. 51. 206.
Flury, S. 210.
Fo-Hund 37. 101. 146.
Fostat 50.
Fould, Sammlung, Paris 146.
Fouquet 106.
Fra Angelico 85.
Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum 147. 154.
Fraser 60. 205.
Freskomalerei 3. 19. 29. 46. 51. 54. 58 ff. 70. 78 f. 91. 133. 135. 148. 156. 163. 198.
Fry 209.
Fryer 114. 205.
Futtaq 37.

G.

Gabriel, Erzengel 81.
Galenus-Manuskript d. Wiener Hofbibl. 62 f. 65 f. 75. 77 ff. 142. 159.
Gandharaschule 27. 39. 64. 158 f.
Gangdis, Schloß 46.
Gans, Dr., Sammlung, Frankfurt a. M. 62. 140 f.
Gardener, Sammlung, Boston 117.
Ganherschad 193.
Gautama 28.
Gayet 68. 97. 112. 122. 144. 163. 172. 180. 183. 207 f.
Geiger 207.
Genrebild 9 f. 29. 46. 80. 133. s. a. Persisch-mongolische Schule.
Gesichtsausdruck 31. 62. 70. 72 f. 83 f. 87. 100. 113. 133. 170. 184. 188.
Ghazan Khan 29. 52. 54 f. 73 f. 76. 87.
Ghazna 54.
Ghaznawiden 49. 77.
Ghijas ed din bin-i-Bajezid seraf 164.
Ghijas ed din Kai Khosrau III. 69.
Ghijat ed din von Sabsewar 177. 201.
Ghijat ed din Khalil, Maler 96. 163. 177. 199. 201.
Ghoridan 49.
Ghulam Ali Khan 198.
Ghulam i Schah 176.
Ghulam Riza 204.
Giles 27. 207 f.
Giotto 85.
Glas 2. 35.
Glaser, C. 210.
Glasmalerei 61. 63.
Glättmittel 22. 24.
Gobineau 36. 206.
Godman, Sammlung, England 88.
Gojuk Khan 55.
Goethe 11. 18.
Goldauftrag 20. S. a. Vergoldung.
Goldgrund 74. 89. 107.
Goldmalerei 20. 198. S. a. Vergoldung.
Goldpulver 21.
Goldsprenkelung 164.
Goloubew, Victor de 65. 119. 120. 142.
Goloubew, Victor de, Sammlung, Paris 20. 66. 68. 77 f. 86 f. 89. 94 f. 97. 102 f. 106. 112. 116. 119. 126. 130. 143 ff. 145—147. 149. 151 f. 164. 166 f. 170. 174 f. 177. 181 f. 187. 189 ff. 194. 198.
Gonse, L. 68.
Gonse, L., Sammlung, Paris 193.
Gotha, Bibliothek 61. 160.
Gouachemalerei 24.
Gräko-buddhistischer Einfluß 36. 39. 47.
Gratzl 72.
Graul, R. 209.
Griechischer Einfluß 37 f. 39. 44 f. 63. 71. 77.
Grisailles 33.
Großmalerei 7. 29. 56.
Grotesken, islamische 152.
Grün 18.
Grundriß der iran. Philologie 6. 37. 48. 51. 59. 91. 92 ff. 100. 106. 112. 207.
Grünlack 17.
Grünwedel 38. 83. 210.
Gulbenkian, Sammlung, Stambul 104. 152.
Gulistan d. Sa'di 50 f. 68. 121. 172. 184.
Gulistanbilder 169.
Gummiarabikum 18. 21.
Gummigutt 17.
Güni 15.
Gurganische Tafeln 163.
Gurlitt 2. 36 f. 39. 41. 56. 208.
Gurschaspnamé 86.

H.

Haartracht 62 f. 67. 69. 74. 81. 83. 94. 98. 102. S. a. Zopfmode.
Habib Efendi 8. 171. 173 f. 177. 179. 184 f. 190 f.
Habib ullah, Maler 193. 203.
Habibussijar s. Chwandamir.
Hadernpapier 14.
Hadith 1.
Hadschi Ali Mundschi 182. 202.
Hadschi Ali Tukati von Schiras 203.
Hadschi Bendeghir 162.
Hadschi Mohammed Hasan 198.
Hadschi Mohammed Nakkasch 174. 201.
Hadschi Sadr ed din el muzahibb 164. 203.
Hafis 3. 8. 10. 30. 62. 71. 88. 101. 110. 126. 130. 152. 165. 169. 194.
Haft peiker 16. 113. 167.
Hagen, Folkwang-Museum 102. 131. 191.
Haidar, Scheich 91. 93.
Hakenkreuzmuster, 145. Fig. 14.
Hakim Dcha'fer 162. 209.
Hakim II 47.
Hamadan 37. 53. 56. 125. 181.
Hamadani 71. 173.
Hamami 130.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 104. 140. 141. 151. 153.
Hamdi 65. 100. 113.
Hammer 16. 44. 47. 49. 53 f. 71 f. 82. 100. 125. 164 ff. 179. 205.
Hamza Mirza, Sultan 176.

Digitized by Google

Han-Dynastie 47.
Hankunst, chinesische 77. 109.
Haentschke 60. 206.
Hariri 15. 20. 63f. 78f. 140. 159f.
Harran, syrische Heiden von 71.
Harrison 40. 208.
Hart, Jul. 44. 81. 198. 207.
Harun ar Raschid 14. 38. 43. 49.
Harut und Marut, gefallene Engel 100.
Hasan 55. 138. 160.
Hasan Ali musawwir 173. 176. 201.
Hasan Bagdadi, Maulana, Maler 176. 193. 202.
Hasan ibn Moklah 46.
Hasan Schamlu von Herat 203.
Hatefis Haft Manzer 11.
Havell 209.
Heiligen-Malerei 135. 195. S. a. Christl. Einfluß.
Heiligenschein s. Aureola und Nimbus.
Heintze- und Blankertz-Federn 12. 14.
Hellenistische Einflüsse 26. 39. 49f. 52. 63. 74. 77.
Helmolt 54. 153.
Henraux, Sammlung, Paris 72. 74. 181.
Herat 9. 33. 43. 56—61. 72. 80. 88. 94ff. 99. 102ff. 105. 110. 114. 119. 128. 144. 146f. 150. 161ff. 165f. 169. 171. 174. 179ff. 183. 188.
Heratschule 57f. 81. 94f. 96. 106. 118. 121ff. 124. 126. 133. 144f. 149ff. 152ff. 158f. 163f.
Herbert 60. 205.
Herringham, Ch. 65. 79. 209.
Herzfeld 44. 49. 138. 210.
Hibra 12.
Hieroglyphen, Sog. 66.
Hilah 131.
Hindu-Kunst 19. 32. 146.
Hirth 36. 207.
Hisn Kaifa Rukn ed Daule ibn Lokman ibn Ortok 49.
Holbein 31. 106.
Homberg, Sammlung, Paris 140.
Hommaire de Hell 3f. 13. 60. 150. 197. 206.
Horiujitempel 79.
Horn 44. 47. 173. 208.
Huart 6. 8. 12f. 15ff. 19. 22f. 40. 81. 88. 94. 106. 113. 117. 126. 131. 143. 159—166. 168—174. 176 bis 180. 182—185. 188. 190—193. 195. 197f. 208f.
Heart, M., Sammlung, Paris 86. 126.
Hughes 5. 8. 12. 102. 207.
Hulagiden 54.
Hulagu 50. 52. 54f. 57. 72. 82f. 138.
Humajun 38. 58. 60. 95. 106f. 167. 192.
Hunancho 36.
Hunhar 32.
Huri 81. 102ff.
Husam ed din Ibrahim (Maulana) 123. 152.
Husein, der Heilige, Sohn Alis 46.
Husein Beg, Miniator 178. 193. 201.
Husein Baikara, Sultan 58. 112f. 126. 160ff. 165. 171.
Husein Jüsbaschi 183.
Husein Khodschänd, Sultan 198.
Husein Mirza Sultan 116f. 150. 166f. 170.
Husein Nakkasch, Derwisch, Maler 194.
Husein, Schah 128. 164. 181. 196. 200.
Husein Tuti ustad, Maler 190.

I.

Iblis 51.
Ibn Asiz, Maler 47.
Ibn Bakhtuschu 77.
Ibn Batutah 6. 28f. 45. 62. 72. 80. 82. 84. 86. 90. 96. 100. 110. 112. 147. 189. 206.
Ibn Bawwab 8.
Ibn Chaldun 14. 163.
Ibn el Athir 39.
Ibn el Ghulam 69.
Ibn Haukal 100.
Ibn Husein 6.
Ibn Moqla 8.
Ibn Wadih el Jakubi 37.
Ibn Wahab 45.
Ibrahim der Beludsche, Maler 196. 204.
Ibrahim el Amadi 160. 199.
Ibrahim es Sindi 38.
Ibrahim Karwini (Maulana) 195.
Ibrahim Khan Iltschi 180. 203.
Ibrahim Khan Zair ed daule 204.
Ibrahim Mirza Sultan, Sohn des Schah Rukh 143. 163. 199. 201.
Ibrahim Mirza, Sultan, Sohn des Schah Ismael 172f. 176. 179ff. 183.
Ibrahim Nafanizâdé 6.
Ibrahim Sani 68. 203.
Ibrahim, Scheich 161.
Ibrahim (von Täbriz 164. 199.
Idiqût Schahri 19. 36. 41. 100.
Ihklaham 198.
Ikonium 50. 53. 55. 69.
Ilchane 52—55. 24ff. 28. 82. 94f. 138f. 159f.
Ilchanische Tafeln 72. 163.
Ilik 42.
Ili Tschattsi 54.
Illuminierte Handschriften 2f. 61. 70f. 121f.
Illuminiertes Pflanzenbuch 74.
Illeminierte Sanskritbücher 57.
Illuminierung, ihre Stoffe und Sujets 10f.
Illuminierung, Wesen ders. 8ff.
Imed el Husein 131. 179. 202.
Indien 2. 18. 21. 23. 26. 30ff. 37. 45. 132. 136.
Indigo 17f.
Indischer Einfluß 14. 30. 40. 65. 70. 75. 78ff. 132. 134. 146. 195. S. a. Hindekunst.
Indische Farbstoffe 19.
Indopersische Malerei 31. 58. 102 121. 198.
Indoskythen 39. 65.
Inkrustation 20.
Inschriften, redende 9.
Internationale Künstlerkreise 53.
Irak 7. 14. 38. 49. 53. 56. 110. 179.
Irak Adschemi 160.
Irakanischer Stil 47. 49.
Iran und bildende Kunst 2. 35. 61.
Iran unter chinesischem Einfluß 44. 53.
Isa der Maler 179. 201.
Isfahan 15f. 46. 49f. 56f. 59f. 68. 73f. 86f. 91. 96. 99. 109. 123. 125. 129. 131f. 143f. 152. 156. 168. 173. 179. 184. 188. 195ff.
Isfahan, Gemäldegalerie der 40-Säulenhalle 60. 97. 122. 178f. 181. 196.
Isfahan, Schahnamé-Blätter von 94.
Isfahaner Schule 89. 131ff. 151. 193.
Isfendiar Khan Afschar 182.
Iskander Munschi 6. 173f. 176. 178. 181f. 185. 188.
Iskander Schan 176. 182f.
Islamische Malerei, Literatur über dies. 5f.
Islam und Malkunst 1f. 35f. 44f.
Islan Khan Meschhedi 19.
Ismael, Lackmaler 197. 204.
Ismael I., Schah 8. 59f. 93. 98. 105. 114. 122f. 127. 161f. 166. 169f. 173. 176f. 181. 183. 201.
Ismael II., Schah 60. 172. 179. 182f. 190. 202.
Istakhr 37.
Izzeddin, Seldschuke 49. 55.

J.

Jackson 210.
Jacob, G. 15. 28. 48. 161. 210.
Jahja ibn Mahmud 66. 159. 199.
Jahja ben Mohammed 199.
Jakub, Sultan 161. 165.
Jakubi 45.
Jakût 8. 53. 63. 66.
Japanischer Einfluß 24. 30ff. S. Buddhistische Kunst.
Jarett, H. G. 6.
Jari von Schiraz 165.
Jeke 52.
Jeuniette, Sammlung, Paris 112. 154. 165. 180. 191.
Jezdegird 37. 44.
Jezidis, Teufelsanbeter 51.
Johann Georg, Herzog zu Sachsen 44. 210.
Joinville 82.
Jûandynastie 26. 76. 85. 87. 92. 98. 146.
Jusuf (Maulana) 174.
Jusuf Khorasani (Maulana) 160. 199.
Jusuf und Suleikha 10. 52. 65. 121. 186.

K.

Kabul 58.
Kadesia, Schlacht von 43.
Kadscharen 60. 106f. 134. 156. 196.
Kairo 1. 47. 54. 112. 139.
Kairo, Bibliothèque Khédiviale 68. 93. 97. 109. 112. 141. 151. 163. 165. 167. 172. 180. 183. 191. 192. 196. 197.
Kakemonos 27. 48. 89.
Kalam 12. 41.

Digitized by Google

Kalamdan 12. 16. 197.
Kalamdast 13.
Kalam-i-mûi 13. 182.
Kalamkar 13. 126.
Kalam târâsch 12.
Kalamzan 13.
Kalifen und Malerei 1. 43. 45. 64. 159.
Kalifenzeit 5. 20. 26. 39. 44. 46 f. 52 f. 62. 70. 76. 159.
Kalila we Dimnahandschriften 74 f. 77. 100. 102. 160.
Kalligraphie 6 ff. 11 ff. 30. 38. 55. 58. 69. 94. 106 f. 135. 137 f. 141 f. 151. 160. 162. 164. 172. 182.
Kalligraphie, ihre Mittel und Instrumente 12 ff.
Kalligraphie, ihre Technik 13 f.
Kämpfer 2. 23. 128. 196. 208.
Kanegil 15.
Kann, Sammlung, Paris 74.
Karabacek, Jos. 5. 12 ff. 98. 141. 158. 161. 165. 171 ff. 177 ff. 182. 184—191. 194 f. 206 f. 209.
Kara Jusuf 125. 161 f.
Kara Khodscha 41.
Karakorum 53. 83.
Karamatische Schrift 8. 149.
Karikatur 10. 30 f.
Karminlack 17.
Kaschgar 43 f. 135.
Kaschmir 15. 37. 39 f. 41. 195.
Kasim Adschemi (Schah) s. u. Ustad Kasim.
Kasim Ali, Maler und Kalligraph 113. 168. 200.
Kasim Ali, Buchbinder 168. 178.
Kasim Esiri 115. 180.
Kasim (Schah) s. u. Mohammed Kasem.
Kasim Schadischah s. u. Ustad Malik Mohammed.
Kasim von Tâbriz 192.
Kâtibî 161.
Katib-i-Sultani 171. 200.
Kazwin 57. 59. 72 f. 75. 112. 120. 122. 129 f. 132. 166. 168. 172 f. 178 ff. 183. 186-193.
Kazwiner Schule 89. 99. 121 f. 130. 133. 158 f. 193.
Kazwiner Schwarz-weiß-Zeichenschule 132.
Kazwini-Handschriften 10. 72 f. 75. 77. 85. 103. 130. 143.
Kelchpalmette, 139. 143 f. 147 ff. 151. 155.
Kelekian, Sammlung, Paris 178. 181 f. 192.
Kemal ed din 166.
Kemal ed din Mahmud Refiki 172.
Kemal Khodschendi 161 f. 199.
Kemal zu Tâbriz, Maler 161. 177. 202.
Keralt 53.
Keramik-Malerei 40. 49 f. 61. 65. 68. 74 ff. 79 f. 84 f. 88. 100. 117. 124. 132. 134. 141. 143. 150. S. a. Emailmalerei.
Kerim Khan 60. 97. 134. 156. 196. 204.
Keuschkendschi Khan, Sultan 117. 151. 172.
Kevorkian, Sammlung, London 63. 74. 93. 111 f. 133. 166. 181.
Khaduche Abdul Asiz Kaka 173. 176. 182. 201 f.
Khadsche Kirmani 86. 95.
Khadsche Naser, Maler 183. 202.
Khagaz 14.
Khaghaz-i-muhredar 22.
Khagaz-i sarafschan 15.
Khagazi-sozan 15.
Khalid bin-i-Abdullah el Qasri 38.
Khamil 51.
Khanbaligh 56.
Khanbaluk 15.
Khâmé afschan 12.
Khamé-i-taswir 13.
Khâmé kesch 14.
Khâmé zan 12.
Khamse des Emir Khosran 112 f. 121. 167.
Khamse des Nizami 123. 166 f.
Khatai 37. 41. 50. 53 f. 80.
Khatt u. Khattatan s. Habib Effendi.
Kheirat Khan, Maler 193. 201.
Khiwa 73.
Khorasan 14. 16. 38 f. 43. 46. 50. 53 f. 57. 59. 94. 97. 114. 138. 150. 164. 166. 173. 179 f. 183.
Khosrau I. 36 f. 39. 49.
Khosrau II. 35.
Khosrau Anuschirwan 10. 48. 71. 192.
Khosrau Dehlewi 121. 126. 130.
Khosrau und Schirin 10. 14. 68. 95.
Khotan 14 f. 19. 36 f. 40 f. 47. 65. 68. 74 f. 79. 84. 100 f.
Khotscho 41. 100.
Khung fu dsu 41.
Khwarezm-Schahe 51.
Kiesling, E. 17. 209.
Kinneir 205.
Kiptschak 54. 98.
Kiramun Khatun 87.
Kirgisen 99 f.
Kirman 43. 88. 94.
Kirmanschah 36.
Kirmanstickerei 51.
Kisil Arslan 49.
Kitab at tambih wa'l ischraf 36 f.
Kitâb el inscha 12.
Kitâb el mâsir wel âsar 6.
Kitami 47.
Kleinmalerei 2 f. 7 f. 29. S. auch Miniaturmalerei.
Kobalt 16.
Koechlin, R. 209.
Koechlin, Sammlung, Paris 66. 68. 97. 99. 127. 183.
Koktscha 16.
Kolophon 5.
Kolorierung s. Farben.
Konia (Kleinasien) 2. 50. 52. 61. 69. 102. 138. 145.
Konia, Museum 69. 80. 141.
Konstantinopel 69. 118. 165. 177. 190. 192. s. a. u. Stambul.
Kopfbedeckungen 49. 67. 75. 79 f. 83 f. 87. 91. 94. 98 f. 104. 121. 128. 177. 187.
Kopien 5. 8. 11. 24. 29. 31. 37. 40. 54. 63. 69. 72. 82. 90. 106. 112. 131. 157 f.
Kopieren 15. 22 f. 37. 45.
Kopisten 158. 164.
Koptische Elemente und Traditionen 19. 44. 63.
Koran 1. 7 f. 11. 14 f. 18. 39. 44 f. 75. 138. 140 ff. 144. 147 f. 154. 162 f. 165 f. 177. 184. 195.
Koran des Mohammed Khodabende 139.
Koranschmuck 137. 144. 149 ff. 153. 160. 163. 166.
Korea 65. 79.
Kosair, Maler 47.
Kostüm 70. 81. 125. 128 f. S. a. Turbanarten.
Kostüm, mamelukisches 67.
Kostüm, mongolisches 72. 75. 84. 98.
Kostüm der Sewafizeit 125.
Kostüm, türkisches 67.
Krakau, Czartoryski-Museum 192.
Krapp 17. 144.
Krapplack 17.
Kremer 1. 7. 14. 43. 46 f. 62 f. 71. 206.
Kreuzmuster 145 f. Fig. 13.
Kubilai Khan 54. 56 f. 84. 102. 108.
Kudatku Bilik 41.
Kudret ullah ustad, Maler 177. 192. 202.
Kudwat ul kuttâb 161.
Kufi 8. 138. 145 ff.
Kuhn 207.
Kühnel 8. 18. 72 f. 103. 209 f.
Kuhi Nakkasch (Schah), Maler 176. 201 f.
Kultigin, Türke 41.
Kunst und Kunsthandwerk 64. 68. 141.
Kunsthandel in Berlin, Frankfurt a. M., Paris, Venedig 101 f. 168. 174. 176. 178. 181. 191 ff. 195. 198.
Kunsthistorische Bestimmung 5. 8. 14. 73. 105. 127. 133. 158 ff. 178.
Kunstperioden 51 ff.
Kunstzentren 51 ff.
Kuo-Hsi 5.
Kupferstiche 10. 59.
Kurdschen 198.
Kurdschi be Kari 169.
Kurghaz 53.
Kuriltais 83.
Kuser Amra 44.
Kutb ed din Jezdi 199. 201.
Kutb ed din von Seistan, Schah 98.
Kysylbasch 91.

L.

Lackmalerei 3 f. 12. 15 f. 20. 23. 26. 59. 134 f. 151. 155 f. 195 f. 198.
Lamaismus 54.
Landschaftl. Staffage 75 f. 194.
Landschaftsbild 29. 76. 88 f. 92 f. 107.
Lapislazuli 16. 18. 89. 144.
Lasurfarben 18 f.
Lataif, Hochzeitsgeschenke 48.
Lauhé 23. 185.
Lavoix 9. 45 ff. 49. 57. 59. 66. 163. 206.
Le Brun 60. 128. 205.
Le Coq 19. 38 ff. 42. 65. 91. 100. 110. 123. 127. 210.
Lecoy de la Marche 91. 191. 24. 207.
Lees 48.
Lehnert (Gesch. d. Kunstgewerbes) 141. 209.
Leidinger 209.

Digitized by Google

Leila und Madschnun 10. 89. 126. 167.
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum 62. 80. 85. 91. 97. 101. 104. 125 f. 141 ff. 151 f. 154. 165. 168 f. 174. 194 bis 197.
Leipzig, Museum für Völkerkunde 16.
Leipzig, Stadtbibliothek 139.
Leipzig, Universitätsbibliothek 101.
Leonardo da Vinci 106.
Leyden, J. 6.
Lichteffekt 108.
Lineare Pinselführung 26 f.
Linienbetonung 27.
Linienführung, ornamentale 136 f.
Livres d'heures 33.
Lokaltöne 23.
London, Royal Asiatic Society 20. 76. 81.
London, British Museum. Library 5 f. 10. 31. 61. 64 f. 72. 76 f. 84—87. 89. 94 f. 101—106. 110 f. 113. 115. 117. 121 f. 126. 128. 130. 132 f. 138. 142 f. 146. 150. 160—162. 164—173. 175. 177—179. 183 f. 190—192. 195—198.
London, India-Museum 178. 198.
London, Victoria and Albert Museum 197.
Loubier 208.
Lüstermalerei 36. 40. 50. 61. 140 f. 152.
Lutf Ali Khan, Maler 127. 197. 204.
Luynes, Duc de, Sammlung 181.
Lycklama 54. 60. 206.

M.

Macan 38.
Macartney 27. 205.
Machalets 107.
Maciet, Sammlung, Paris 126. 130.
Madâd 12.
Madschlis ul Muminin 161. 172.
Mahmud Bochari, Sultan 172. 200.
Mahmud el Huseini bin-i-Sejid bin-i-Abdullah 164.
Mahmud eschSchami (Schah) Kalligraph 113.
Mahmud ibn Abdullah Nakkasch 169.
Mahmud ibn Hadschi 131. 183.
Mahmud ibn Ischak esch Schihabi, Kalligraph 105. 153.
Mahmud (Maulana) 166.
Mahmud Muzahibb 120. 168. 171.
Mahmud Nischapuri el Schahi 126. 128. 166. 168. 174. 200.
Mahmud Riza Hindi 196.
Mahmud Sabaewari, Khadsche 13. 120. 168.
Mahmud Scheichzadé, Maler s. unter Scheichzadé von Khorasan.
Mahmud Schihabi 164. 200.
Mahmud von Ghazna 42. 48.
Mahu Khan 98.
Makamen-Handschriften 50. 60. 63 f. 66. 68. 70. 75 f. 100. 140. 159 f.
Makemones 27.
Maksud Ali 165.
Maksud Katib 165.
Malachit 17.
Malcolm 127. 205.
Maler und Malschulen 158 ff.
Malik Deilemi 164. 172. 179 f. 193. 202.
Malik (Maulana) 198.
Malik usch Schuara 197. 204.
Malkasten 16.
Mamelnken 67. 140.
Mamelukensultane 49. 53.
Mamûn 39. 46. 71.
Manafi el hajawan, Kodex 75 ff. 146.
Mandeville 83.
Mangu, Gross-Khan 53. 114.
Mani, Kalligraph 183 ff.
Mani, Manes 35. 37 ff. 56. 97. 99. 101. 166. 184.
Manichäische Malkunst 39 f. 42. 56. 65. 77. 87.
Manichäisch-uigurische Fragmente 19. 36. 38. 99.
Manichäismus 37 f. 42. 47. 51. 69. 71.
Manuhehr 108.
Mannussi 195.
Mans, Raph. du 121. 207.
Mansur, Kalif 44 f. 50.
Maqrizi 6. 47. 67. 205.
Maragha 54 f. 72.
Marând 145.
Marco Polo 16. 40. 50 f. 53. 55 f. 82 ff. 86. 99 f. 108. 114 f. 124. 147. 206.
Mar Maryam 37.
Martean, Sammlung, Paris 119. 127. 148. 170. 172. 176. 181. 187. 189. 191. 196.
Martin, F. R. 13. 15 f. 18. 29 f. 50. 58. 61 f. 64—69. 72. 75—82. '84—87. 89 f. 92 f. 95—99. 101—104. 110—121. 123. 125—128. 130 ff. 136. 140—143. 147. 150 ff. 154 f. 160. 164. 166 bis 172. 174—183. 185 bis 196. 198. 207—210.
Martin, F. R., Sammlung, Stockholm 15. 18. 64. 68. 89. 92. 97. 102—104. 111. 113. 116 f. 120 f. 123. 134. 138—140. 150. 152. 154. 159. 165. 167. 170 f. 175. 177. 181 f. 189—196. 198.
Marye 207.
Mäschk-i arab 15.
Masud, Sohn von Mahmud 48.
Masudi 37. 48. 71. 206.
Material 12 ff. 37.
Mavarannahar 38. 43. 53.
Maybon 209.
Mazanderan 60. 92. 172.
Medaillon-Ornament 141. 144. 153.
Medschlis un Nefâis 107.
Mechdi, el, Abbasside 38.
Mehdi Beg 197.
Mehemed Hasan Khan, Maler 196 f. 204.
Mehin Ustad 179. 202.
Meisterwerke 61 ff.
Mekran 47.
Mekruh 15.
Melik Schah 50.
Melik Bakhschi 103.
Melik Huscin Isfahani, Maler 193 f. 203.
Melik Kasim von Schiras 179.
Memling 106.
Menâkib-i hünerwerân 6. 15. 131. 161. 166. 169. 171. 173. 176 f. 179. 184. 190.
Menant 51. 207.
Mennige 9. 17. 19.
Merw 44. 46. 50. 53. 56 f. 173.
Meschdi 38.
Meschhedi 8. 13. 104—107. 112. 114. 126. 151. 161 f. 164 f. 168. 180. 193. 200.
Mesopotamischer Stil 49. 68.
Metallarbeiten, mongolische 144.
Metallkunst 9. 35. 52. 61 f. 65. 80. 97. 149. 152.
Meyer-Riefstahl, R., Sammlung, Paris 66. 86.
Migeon 9. 61 f. 64. 66—69. 73. 82. 84. 93. 96. 101. 103. 105. 109. 111—115. 117. 121. 127. 130 f. 139 ff. 146. 149. 154. 168. 172. 180. 189. 196. 208 f.
Migeon, G., Sammlung, Paris 135.
Mihrab Burdschi ustad 176 f.
Miketta 12.
Minahmalerei 20.
Minarats 9.
Mingzeit 26 f. 54. 75. 96. 98. 106 f. 124.
Miniatur 9.
Miniaturen, byzantinische s. u. Byzantinisch.
Miniaturmalerei 2 f. 7 f. 31. 58 f. 73. 106. 130 f. S. a. Kalligraphie u. Illuminierung.
Miniaturmalerei der Gegenwart 198.
Miniaturmalerei im Absterben 135.
Miniaturmalerei, indische 19. 32 f. 78. 154. 183.
Miniaturmalerei, Technik 22 f.
Miniaturmalerei, Türkische 31. 65. 94. 98. 146.
Miniaturmalerei, Wesen und Charakter 26 ff.
Miniatures persanes 20. 27. 32. 67. 74. 99. 121. 127 f. 148. 154. 158. 170. 175. 176. 181. 184. 188. 190. 192. 195 f. 198. 210.
Minuhscher, indischer Maler 198.
Mir Abdallah 162. 199.
Miradsch Himmelfahrt 103.
Mir Ali II. 113. 164. 168. 172 f. 173. 180. 185.
Mir Ali Herawi 13. 120. 162. 168 f. 171 ff. 175. 179 f. 185. 188. 193. 200 ff.
Mir Ali el Katib von Meschhed 105. 172. 201.
Mir Ali Madschnun 58. 172.
Mir Ali Schir Newai 10. 58. 106. 114. 147. 164. 166. 170 ff. 174. 192.
Mir Ali von Täbriz 8. 12 f. 86. 94. 120. 161. 168. 180. 185 f. 199.
Mirât il sanâje 6.
Mirat ul Alam 6. 162. 172. 178.
Mir Azhod 165. 200.
Mirchond 37.
Mir Damad 11.

Digitized by Google

Mirek der Jüngere 169. 202.
Mireki 202.
Mirek Khorasani von Täbriz 113ff. 119. 124. 126. 133. 168 ff. 173 f. 200 ff.
Mir Husein el Huseini 121. 169. 200.
Mir Ibrahim 193.
Mir Imad 8. 13. 176. 178 f. 180. 183. 185. 193. 201 ff.
Mir Jusuf 194. 203.
Mir Kalan, Maler 196. 204.
Mir Mohammed Ali, Maler 193. 203.
Mir Mohammed Aschraf Khan 10.
Mir Mohammed el Munschi 131.
Mir (Mirza) Mohammed Haecbem, indischer Maler 195.
Mir Muiß Kaschi 198.
Mir Qasim ibn Mansur 192.
Mir Sejid Ahmed Meschhedi 168. 172. 177. 179. 190. 201 ff.
Mir Sejid Ali, Maler 126. 202.
Mir Sejid Ali Khan el Huseini, Maler 178. 203.
Mir Sein el Abidin 175 f. 195. 201. 203.
Mirza Ahmed in Isfahan 197. 204.
Mirza Ali (Maulana), Maler 126. 177. 202.
Mirza Ali, Sultan 93. 126.
Mirza Baba el Huseini, Maler 197. 204.
Mirza Ghulam 198.
Mirza Habib Isfahâni 6.
Mirza Hadi, Maler 197. 204.
Mirza Husein Khan, Dr., Sammlung, Isfahan 116. 196.
Mirza Ibrahim 106. 163.
Mirza Ibrahim Isfahani 198.
Mirza Kasem aus Schiraz 192.
Mirza Khalil, Sultan 93.
Mirza Kutschik d. J. 197. 204.
Mirza Mahmud Khan 197.
Mirza Matlab, Maler 197. 204.
Mirza Mohemed Ali, Maler 197. 204.
Mirza Miran Schah 56. 163.
Mirza Mohammed Ali 16.
Mirza Mohammed el Huseini 182.
Mirza Mohammed Isfahani, Maler 182. 202.
Mirza Mohammed Naki 123. 152.
Mirza Mohammed Taqi 197.
Mirza-i-Muzahibb 177. 202.
Mirza Schafi 11.
Mirza Schah Ibrahim 94.
Mischkât el masâbih 1.
Mischstil von Ost und West 66. 69.
Mittwoch, E., 189. 209.
Mitudas 198.
Modschmel et-tawwarikh 36.
Mogulschule 31 f. 58.
Mohak'ik 8.
Mohammed 1. 7. 43. 45 ff. 71 f. 102 f.
Mohammed Ali el Huseini 6.
Mohammed Ali Muzahibb 174. 177 f. 202.
Mohammed Baqa 6.
Mohammed Baqir ibn Hadsch Ali Azghar 156.
Mohammed Baqir 126. 162. 171. 176. 197. 199. 204.
Mohammed Bedr ed din, Kalligraph 162. 199.
Mohammed Beg, Maler 174. 182. 202.
Mohammed ben Muwajid Elardhi 72.
Mohammed bin-i-Ahmed von Täbriz, Kalligraph 153. 202.
Mohammed bin-i Mahmud el Baghdadi, Miniator 142. 160. 199.
Mohammed Dja'fer 127.
Mohammed el Dschami 150.
Mohammed el Halwai 142.
Mohammed Emin 169. 202.
Mohammed Ghawami Schirazi 202.
Mohammed Hasan Afschar 197.
Mohammed Hasan Khan 6.
Mohammed Haschem el Isfahani, Kalligraph 195.
Mohammed Haschem el Huseini 195.
Mohammed Husein 197.
Mohammed Husein Kaschmiri 198.
Mohammed ibn Ali esch Schami 142.
Mohammed ibn Inajet ullah 154. 179.
Mohammedi Herewi oder Herati, Maler 126. 128. 169. 175. 177. 181. 188. 202.
Mohammed Ibrahim 179.
Mohammed Jar Behadur, Khan 121.
Mohammed Jusuf el Huseini, Maler 193. 203.
Mohammed Kami 123. 152.
Mohammed Kasem von Isfahan, Maler 120. 128. 131. 191. 203.
Mohammed Katib von Schiraz 206.
Mohammed Khendan, Sultan, Muzahibb 165. 200.
Mohammed Khodabendé 55. 81. 125. 127. 139. s. a. Oldschaitu.
Mohammed Meschhedi 179. 202.
Mohammed Muhsin el Arschi 195. 203. s. a. Muhsin ed din.
Mohammed Muin ed din, Maler 176. 200.
Mohammed Mumin 131. 170 f. 200.
Mohammed Murad Samarkandi 85. 180. 203.
Mohammed Musawwir 196. 204.
Mohammed Nur, Sultan 165. 200.
Mohammed Riza-i-Imami, Zeichner 191. 203.
Mohammed Riza von Meschhed 190. 203.
Mohammed Sadik ibn Hafiz Ibrahim 132. 182. 196.
Mohammed Saleh von Kazwin (Maulana) 195. 203.
Mohammed Samarkandi 85.
Mohammed Schafi'a el Huseini 8.
Mohammed Scha'fi, Maler s. a. Scha'fi Abbasi.
Mohammed Schah Darai von Lar 156.
Mohammed Schaibani 58. 114. 174.
Mohammed Schems ed din Mohammed ed Jezdi 201.
Mohammed Schirasi, Scheich, Maler 97. 130. 132. 183. 202.
Mohammed (Sultan), Maler 113. 126. 168. 174 ff. 181 f. 195 f. 202.
Mohammed Tahir Webid 6.
Mohammed Turchisi 161.
Mohammed Zaman 178. 195 f. 203.
Mohl 38. 48. 50.
Moizz, Fatimide 46 f.
Mollah Dupijazek 30.
Mollah Husein von Täbriz 190.
Mollah Kasim Ali, Buchbinder 178.
Mollah Mir el Huseini 132.
Mollah Mohammed Husein Täbrizi 179. 202.
Mollah Mohammed Riza Täbrizi 190. 203.
Mollah Rumi 11.
Momteni ut taqlid 107. 164.
Mongolenfürsten als Gönner der Malkunst 2. 76.
Mongolenherrschaft 19 f. 26 f. 35. 39. 51 f. 54. 56. 73. 159.
Mongolisch-chinesische Schule 69. 74. 79. 81. 98. 102. 122. 139.
Mongolisch-persische Malschule s. Persisch-mongol. Schule.
Mongolische Farbenverwendung 144.
Mongolische Metallarbeiten 144.
Monkké Khaqan 54.
Monla Ali Azghar s. Ali Azghar.
Monochrome Technik 54.
Monumentalmalerei 131.
Morgan 36. 207.
Morgan, Pierpont, New York, Sammlung 75 f. 119. 186.
Morier 205.
Moritz, B. 14. 138. 140. 208.
Moritz, B., Sammlung, Berlin 141.
Morrison, Sammlung, London 99.
Mostansir Basury, Kalif 47.
Mostansir billah, Kalif, Fatimide 47.
Motamid, Kalif 43.
Motive, chinesische 72. 152.
Mozafferiden 55. 86. 94. 171.
Mozhaffer Ali 60. 126. 172. 178. 181. 201.
Mozhaffer Husein el Herewi, Maler 60. 122. 178. 181. 202.
Mozhaffer, Schah 168. 178. 200.
Muajin musawwir 193.
Mu'allim 47. 161.
Muchâlif 161.
Muchtar, el, Kalif 45.
Muhare 22.
Muhere takhtesi 22.
Muherer 159.
Muhibb Ali von Täbriz 172. 202.
Muhibb Ali Naji von Herat 168.
Muhj ed din von Khorasan 172. 200.
Muhredar Khagaz 22.
Muhrezan 22.
Muhsin ed din 176. 194. 203.
Mûi kilk 13.
Mu'in 178. 186—188. 190 f. 203.
Muizz ed din Mohammed Emin el Huseini 180. 203.

Digitized by Google

Mukadassi 47. 50.
Mukallid 161.
Muktadir 38. 46.
Mukteda 161.
Mulfuzat-i Timury 6.
Müller 10. 44. 46. 52f. 55. 71. 93. 111. 127. 153. 161. 207.
Mu'min Khan, Prinz 172.
München, Armeemuseum 148.
München, Hof- und Staatsbibliothek 61. 72. 87. 113. 126. 130. 143. 150. 172.
München, National-Museum 71.
Münchner Ausstellungswerk (hrsg. v. Sarre s. Martin) 61—65. 68. 72. 78. 88f. 92. 97f. 102. 104ff. 109. 111f. 117ff. 127. 132. 137. 139. 141f. 145ff. 152. 154. 159f. 166. 169. 177. 179. 183.
Murad 198.
Murad Ali (Maulana) 195.
Murad (Deilemi) ustad, Maler 176. 180. 201.
Murad Samarkandi, indischer Maler 85. 180.
Murad, Sultan Akkojunlu, Porträt 98.
Murakkib 12.
Murschid von Schiras 126. 130. 180.
Musawwir 159. 185.
Muschrabije 139.
Museen s. Berlin, Boston, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hagen, Hamburg, Konia, Krakau, Leipzig, London, München, New-York, Paris, St. Petersburg, Prag, s. auch unter Bibliotheken.
Musikinstrumente 84.
Musil 209.
Mustafa ibn Ahmed Ali 6.
Mustanabbi 46.
Mustansir, Kalif 67.
Mutanabbi 46.
Mutawakil, Kalif 45f. 51. 62.
Mutiaux, Sammlung, Paris 66. 68. 119.
Muwaffak ibn Ali 44.
Muzahibb 159.
Muzahibb Khadsche Mahmud 180.
Muzzahibb, Sign. 175.

N.

Nacktheit, Scheu vor der. 25. 75.
Nadir Schah 11. 60. 107. 134. 196.
Nafaz-i zadé Ibrahim 6. 162. 171. 173. 190.
Na'im ed din 164. 203.
Nakaridé 159.
Nakdi Beg, Maler 176. 181. 202.
Nakhsch-i-Rustem 36.
Naki 156.
Nakkasch 13. 159. 182.
Namé-i-khosrowan 37.
Namenszeichnung 158 f. s. a. Signierung.
Naqawat el Moharririn 162.
Naschaki 43.
Nasir ed din Mohammed el Siwasi 69.
Nasir ed din Mohammed ibn Ibrahim ibn Abdallah 69.
Nasir ed din Schah 60. 72. 135. 197. 204.
Naskh 8. 162. 195.
Nasr Ullah el Huseini Nakkaschbaschi 197. 204.
Nastalik 8. 161f. 164. 172. 179. 183.
Nationalbewußtsein in der persischen Malkunst 122 f. 150.
Naubat 67.
Naumann 205.
Nauruz Ahmed, Sultan 58.
Newwab Husein Khan 119.
Nesselmann 50. 68.
Nestorianer 39. 44 ff. 53. 55. 57. 64.
New-York, Metropolitan Museum (Coll. Cochran) 85. 88. 108. 113. 119. 163. 167. 175. 187. 191f.
Nimbus 64 ff. 68—70. 75. 79. 80 f. 88. s. a. Aureole.
Nischapur 43. 161. 172.
Nizam ed din Ali Schir Newai 121.
Nizam ed din Bochari 197.
Nizami 4. 10. 14. 16. 48f. 65. 67. 82. 85. 88f. 91. 96. 103. 111. 113. 115. 119. 120. 123. 126. 129—131. 143—146. 150. 152. 154. 156. 166 ff. 192. 198.
Nokhbé 173.
Nöldeke 49. 100.
Nuch III., Emir 44.
Nuri Tschelebi 190.
Nur ed din Mohammed, Sultan 67.
Nur ed din Mohammed Dschehangir Schah-i-Akbar 107.
Nusrat-ed-din 49.

O.

Obeid Khan 179f.
d'Ohsson, C. 54. 90. 206.
Okdai Khan 50. 53f. 84.
Oldschaitu 54f. 76. 81f. 86. 140. s. a. Mohammed Khodabendé.
Olearius 60. 84. 93. 124. 205.
Ölmalerei 134f.
Omar Aqta 162. 199.
Omar Scheich 58. 166.
Omdet el Mnsawwiriu 163.
Ommajaden 38. 43 f.
Opfertische, mongolische 83.
Optimismus, Persischer 33.
Ornamentale Motive 11. 50. 61. 138 ff.
Ornamentik 7 ff. 20. 26 ff. 39. 53. 55. 61. 85. 89. 99. 103. 125. 130 f. 136 ff. 141. 148 f. 150. 152. 155 f. 160. 168.
Ornamentik, Geschichte 136 ff.
Ortokidenschale 49.
Ortokidische Münzen 69. 73.
Osma, Sammlung, Madrid 61. 75.
Ostasiatische Einflüsse 39. 47. 50. 61. 65. 74. 99. 102. 145 f. 152. 160.
Ostasiatische Kunstgesetze 26ff. 30. 32. 40. 55.
Osthaus, E. O., s. Hagen, Folkwang-Museum.
Ostpersische Malschule 58. 94 f. 119. 158 f.
Ouseley 60. 98. 134. 161. 197. 205.
Oweis, Sultan 55. 94. 160. 199.
Oxford, Bodleian Library 6. 98. 165. 189.

P.

Pahari-Schule 32.
Palliographie 5.
Paléolologue 14. 48. 100. 145 f.
Palmette 138 f. 148. 151. 154 f.
Palmettenband 145. Fig. 11 u. 12.
Palmettenranken 137. 139ff.
Pannagold, indisch 21.
Papier 14 f. 22. 37f. 161 f.
Paris, Bibliothèque Nationale 6. 10. 13. 15. 43. 46. 50. 64. 66—69. 73—78. 80—82. 85—89. 92—94. 97. 103—106. 109. 111 bis 114. 116. 118. 120f. 123. 126. 130—132. 134f. 140. 142f. 145. 150f. 154. 159. 164—174. 176f. 180—182. 188—190. 192. 194. 196.
Paris, Musée des Arts Décoratifs 96. 167. 170. 173. 176. 182.
Parnian 48.
Pataka 37.
Pausen zum Kopieren 15.
Pehlewi 37. 41.
Pehlewiden 40 f. 125.
Peking 15. 27. 57. 102.
Pera 80. 93. 96. 118.
Pergament 14. 37.
Perlmutterstaub 109.
Perrot 207.
Persepolis-Skulpturen 37.
Persischer Einfluß auf Chinas Kunst 52.
Persisch-mongolische Malschule 40. 56. 63. 65. 68 ff. 74. 76 f. 79 ff. 84 f. 88. 90. 92f. 95f. 102f. 106f. 115. 123 f. 134. 144 f. 146 ff. 158 ff. 162. 184.
Perspektive 26. 47.
Pertsch 4. 7. 13. 20. 61. 106. 122. 143. 165. 191. 206f.
Peschwar 30.
St. Petersburg, Akademie der Wissenschaften 88.
St. Petersburg, Asiatisches Museum 189.
St. Petersburg, Ermitage 84.
St. Petersburg, Institut des langues orientaux 190.
St. Petersburg, Kais. Öffentliche Bibliothek 30. 85. 88. 99. 113. 127. 128. 164 bis 167. 170f. 178. 180. 182. 184f. 189—191. 193f. 196.
St. Petersburger Journal 59.
Peytel, Sammlung, Paris 62 ff. 68. 75. 105. 141.
Pflanzendekor alten Stiles 25.
Pharmakologische Handschriften 44. 68. 70. 140.
Philipp, C. 48. 51. 110. 208.
Philon von Byzanz 66.
Pilsim 91.
Pinsel 13.
Pinselzeichnung 102 f.
Pir Ali 164. 171.
Pir Ali Dschami 180.
Pir Mohammed 25.

Digitized by Google

Pir Sejid Ahmed Tâbrisi 163. 166.
Pischwa 161. 180.
Planetendarstellungen 71.
Polak 13. 23. 59 f. 206.
Polierinstrumente 22.
Porphyrogetos von Byzanz 45.
Porter, Sir Robert Ker 36. 134. 205.
Portfoliozeichnung 31.
Porträtdarstellung 3. 9 f. 27. 29 ff. 37 f. 45 f. 50. 62. 65. 96. 98. 111. 117. 132 f. 159. 167. 183. 196.
Porzellan und Porzellanmalerei 39. 50. 87. 124. 174.
Prag, Museum d. Handels- und Gewerbekammer 148. 150.
Primitiven, Schule der 61. 69. 74.
Prisse d'Avennes 9. 65 f. 206 f.
Profil-Stellung 27. 62. 66. 124. 170.
Provenienz 158 f.
Ptolemäus Philadelphus 36.

Q.

Qalamsura-Mûtse 46.
Quaritch, B., Sammlung, London 108. 112 f. 167. 186.
Quellenwerke 6.

R.

Rabula-Evangelien 10.
Radschputkunst 19. 32.
Raffael 106. 122. 184.
Rainer, Erzherzog 12. 14.
Raja Manchor Sing 31.
Rakib 161.
Ramajana 58.
Randleisten 20. 104. 136 f. 141. 145. 149 f. 153.
Raschid ed din 54 f. 81 f. 98.
Ratzel 27.
Rausat-i-Naziri 169. 174.
Rawlinson 36. 49. 65. 206.
Read, Ch. H., Sammlung, London 112. 119. 127. 130 f. 186. 191. 194.
Rekhsch, Rustems Roß 92.
Relief 1. 36 f. 62. 69.
Religiöse Vorurteile 25. 52.
Rembrandt 31.
Rémusat, A. 40 f. 205.
Reschid el Khwafi 78.
Rhages 2. 36. 50. 61 f. 74 f. 145.
Rhey 49. 52 f. 62.
Rieu 5 ff. 10. 13. 30. 72. 81. 85 f. 94 f. 105 f. 122. 126. 138. 142. 161. 163 f. 166. 169—173. 175. 177 bis 180. 182—186. 189. 191—195. 197 f. 207.
Rihani 8.
Risâlé-i Kutbijé 171.
Risâlé-i Medâdije we kartasije 6.
Risé kari 177.
Ritter 35. 37. 41. 45. 71. 100. 184. 205.
Rivière 210.
Riza Abbasi, Maler s. Ali Riza, Aga Riza und Riza Musawwir.
Riza Kuli Khan 169. 170.
Riza Musawwir Abbasi 184 bis 189. 195. 203. s. a. Aga Riza u. Ali Riza.
Rochechouart 3. 7. 16. 20. 23. 29. 206.
Roghan-i kaman 23.
Rohrfederzeichnung 13 f.
Rosen 207.
Rosenberg, L., Sammlung, Paris, 66. 68. 77. 95. 119. 174. 181.
Rosenkranz 54.
Rosenzweig 71. 101. 186.
Rosetten 11. 138. 141. 147. 150. 153.
Rothschild, Baron, Sammlung 103. 115. 124. 128. 149. 167. 180.
Rothschild-Kodex 126. 131.
Rothschild-Schahnamé 30. 115. 124.
Rouffaer 120. 208.
Rubruquis 82 f. 207.
Rukh, Schah 51. 56 ff. 77. 86. 94. 96. 103. 142 f. 147. 150. 163 f. 193. 196. 199.
Rukneddin 55.
Rum 41. 47. 50.
Rumanah, arabische Lanze 45.
Rumi 61.
Rustem 43. 51. 91 ff. 100. 148 f.
Rustem Ali von Khorasan 168.

S.

Sabuhi Ali 175.
Sachau 37.
Sacy 51.
Sa'di 10. 50 f. 68. 104. 110. 112 f. 121 f. 126. 130. 146. 150. 152. 154 f. 165. 167. 192. 201. 206.
Sadiki Beg Afschar, Maler 176. 178. 181 f. 196.
Sadr ed Din, el muzahibb 164. 193. 203.
Sadre-i-Scheriât 82.
Safernamé 20. 94. 106 f. 109. 111 ff. 115. 120. 126. 144. 149. 164. 167.
Saffariden 43.
Saif ud Daule 46.
Sairafi von Schiras (Mollah) 199.
Sakya Muni 135.
Saladin, der Ejubide 67. 117.
Saladin, H. 90. 144. 209.
Salomon 10. 78. 79. 102.
Salting, George, Sammlung, London 146.
Samad Mansur 25.
Samallé, Monsieur le comte de, Sammlung, Paris 145.
Samaniden 43.
Samarkand 14 f. 40. 44. 50. 53. 55 ff. 67. 72. 82. 90. 95. 104. 110. 119 f. 133. 135. 138. 144. 147. 150. 153. 162. 172.
Samarra 44 ff.
Sambon, Sammlung, Paris 66. 95. 168. 170.
Sam Mirza 165. 171.
Sammlungen, öffentliche, s. Bibliotheken und Museen.
Sammlungen, private, s. Anet, Béarn, Beghian, Berenson, Bennard, Blair, Bobrinskoi, Bray-Steinburg, Cartier, Curtius, Demotte, Ducoté, Dyson-Perrins, Engel-Gros, Eperjesy, Fiedler, Fould, Gans, Gardener, Goloubew, Godman, Gonse, Gulbenkian, Henraux, Homberg, Huart, Mirza Husein Khan, Jeuniette, Kann, Kelekian, Kevorkian, Koechlin, Luynes, Maciet, Marteau, Martin, Meyer-Riefstahl, Migeon, Morgan, Moritz, Morrison, Mutiaux, Osma, Osthaus, Peytel, Quaritch, Read, Rosenberg, Rothschild, Salting, Samallé, Sambon, Sarre, Schulz, Smet, Stoclet, Stschukin, Tebbagh frères, Thompson, de Vasselot, Vever, Vignier, Zander.
Sanguinetti 6.
Sanskritbücher 32. 57.
Sanson 60. 128. 205.
Sârafschan 164.
Sarab, Bibliothek 53.
Sardâb 11.
Sarre, F. 13. 22. 36. 60. 62. 65. 67. 69. 70 f. 73. 79 f. 110. 115. 135. 139 ff. 144 f. 147 f. 152. 155 f. 184 ff. 189. 208 ff.
Sarre, F., Sammlung, Berlin 14. 30. 68. 72 f. 77. 80. 85. 88. 93. 102 ff. 105. 121. 130 f. 142 f. 147. 152. 164. 177. 180. 187—190.
Sarw 8.
Sasan 36 f. 62.
Sassaniden 4. 28. 36 f. 39. 43. 46 f. 50. 64. 70. 90.
Sassanidische Felsenreliefs 36 f. 61 f. 90.
Sassanidische Malkunst und Vorbilder 35 f. 39 f. 48 f. 50. 61 f. 65. 71. 77. 79. 138 f. 159.
Saxl, F. 71 f. 210.
Scha'aban Sultan 138. 141. 147. 149 f. 160.
Schack 11. 44. 46 f. 71. 115. 206.
Scha'fi Abbasi, Maler 132. 185. 194. 203.
Schahi, Emir 164. 169. 190.
Schahime Muzahibb 200.
Schah Mohammed, Maler 174.
Schahnamé 10. 30 f. 38. 61. 74 ff. 85 f. 87 ff. 91. 94. 106. 115. 121. 123. 131. 136. 141. 146 f. 152. 167. 176. 179. 186. 195.
Schah Sindé 114. 144. 168.
Schaibaniden 58. 119.
Schâkhi zerrin 12.
Schamanisten 38.
Schamhurasch, König 77.
Schangdu 57.
Schapur, Sassanide 37.
Schapur, erster bekannter legendarischer Maler Irans 35.
Scharistani 37.
Schafer 75. 113. 121. 159. 163 f. 169. 172.
Schefia von Herat 179. 200.
Schaichzadé von Khorasan 113 ff. 120. 165. 167 f. 170. 200.
Schekerin Kalem 162.
Schemse 11.
Schems ed din el Bâsnagart 95.
Schems ed din Kirmani 89.
Schems ed din Mohammed Tâbrizi 184.
Schems ed din Murwarid 170.

Scheref ed din Ali Jezdi 56. 67 f. 86. 88 ff. 92. 98 ff. 106—110. 112. 162. 164. 199. 201. 205.
Schihabi von Balkh 164. 181. 200.
Schiismus 2.
Schikisté 8. 180.
Schir Ali 107. 164. 200.
Schiraz 47. 51. 55 f. 60. 86 f. 109. 123. 134. 143. 155. 165. 183.
Schirin 10. 35. 68.
Schirwan 51. 57. 94. 161.
Schiz 36.
Schlumberger 66. 207.
Schnütgen 207.
Schreibkasten 12. 23.
Schreibkunst 7 ff. 160.
Schreibmeister 8.
Schreibpapiere und Schreibtafeln 23.
Schreibrohr 12. 14. 41.
Schriftarten 8. 161.
Schulz, W. Ph., Sammlung, Leipzig 4. 15 f. 20. 65. 68 f. 71. 73. 75. 77 f. 80. 85. 88 f. 91. 97. 100 f. 104 f. 119. 121. 123. 126 f. 130—132. 134. 143. 145. 147 f. 152. 154—156. 165 f. 168 f. 171 f. 179. 187. 190. 192—198.
Schulz, W. Ph. (Orientalisches Archiv I, 1, 2) 66. 72. 97. 101. 109. 113. 182. 187. 209.
(Zustände im heut. Persien) 90. 127. 159. 197. 208.
Schwarz-weiß Zeichenschule 132.
Schwarz-weiß Zeichnungen 101 f. 159. 167, 194.
Schweiger-Lerchenfeld 89. 95. 130 f. 208.
Sefawiden 59 f. 68. 85. 91 ff. 94. 99. 103. 122 bis 125. 130 f. 135. 151 f. 155. 169. 173. 196.
Sefi I. (Schah) 128. 190. 194.
Sefi II. (Schah) 195.
Seid Mirza, Maler 196. 204.
Seif ed Daule, Maler 197. 204.
Sejid ba Taz 169. 174.
Seistan 39. 43. 54. 99 f.
Seldschuken 50 f. 53. 76. 120. 159.
Seldschukenherrscher als Gönner der Malerei 2. 81.
Seldschukisches Hofzeremoniell 63.
Seldschukenstil 52. 55. 72 f. 75. 79. 140.
Seldschuken-Wappen 69.
Selguriden, turkmenische 51. 55.
Seligmann 61.
Selim I. (Sultan) 60. 117. 169 172. 178.
Selim II. (Sultan) 165. 174.
Semengan 92.
Sepia 17.
Serek, Leim 21. 23.
Shakespeare 46.
Shen Kua 5.
Sherley 59 f. 205.
Siebenschläfer 10.
Signierung 8. 10. 85. 112. 142. 158 f. 167. 169. 178. 184. 189. S. a. Kunsthistor. Bestimmung.
Sijawusch der Georgier, Maler 173. 176 f. 201 f.
Sikhstil 32.
Silhouettenkunst 15.
Sille Sultan 197. 204.
Simurgkurschi 101.
Sindbad 36.
Sindschar, Sultan 50 ff. 67. 120.
Sistan s. Seistan.
Skizzen 14. 22 f. 27. 33.
Skulptur in Iran 25.
Smet, Sammlung, Paris 66. 99. 170.
Smirnow 209.
Smith, Sir Murdoch 15. 109. 195. 196. 206.
Smith, Vincent 31.
Spätantike, Einfluß 44. 50. 52. 61. 69.
Spielereien, kalligraphische 9. 172.
Spiro 51. 208.
Springer 145. 208.
Stahlfedern 14.
Stambul s. a. Konstantinopel.
Stambul, Bibliothek St. Sophie 151. 160. 162.
Stambul, Bibliothek des Schehid Ali Pascha 179.
Stambul, Bibliothek des Mirza Mohsio Khan 184.
Stambul, Kloster zu Pera 80. 93. 118.
Stambul, Yildizbibliothek 65. 74 f. 78 ff. 89. 96. 101. 111. 124. 139. 142. 145 f. 160.
Staunton 27. 205.
Stein, Marc Aurel 14. 36 f. 40. 47. 66. 209.
Steingass 22. 99. 106. 163. 207.
Stewart 6.
Stickereien auf Seide 48. 51.
Stildifferenzen 28. 88.
Stilisierung 31. 34.
Stilperioden 61 f.
Stoclet, Sammlung, Brüssel 66. 68. 95. 98. 175 f. 178. 187 f.
Strzygowski 39. 208 ff.
Stschukin, Sammlung, Moskau 121. 197.
Suleiman I. Schah 78. 174.
Suleiman II. Schah 2. 128. 191. 195. 203.
Suleiman, der Prächtige 165. 192.
Suleiman, Prophet 10.
Sultanabad 2. 50. 52. 62. 80.
Sultâni 15.
Sultanié 55. 81. 90. 139 f. 174.
Sultan Mohammed, Maler 113. 126. 174 ff. 181. 195 f.
Sungdynastie 7. 26. 53. 76. 80.
Sung Lien 5.
Surat ul Barâ'ah 11.
Swastika 145. 147.
Sykes 197. 208.
Symbole 19.
Syrische Kunst 36. 39 ff.
Syrisch-ägyptischer Einfluß 44. 49. 141. 144.
Syrischer Einfluß 39. 42. 44 f. 63. 69. 71.
Syrische Stilart 61.
Syrische Traube 140. Fig. 3-6.

T.

Tabari, Gesch. der Kalifen 47. 74 f.
Tabaristan 48.
Tabbagh frères, Sammlung, Paris 75. 113. 155. 166 f.
Tabbakh von Herat 159.
Tabkat Nasri 143.
Täbriz 15. 54 f. 57. 59. 81. 91. 94 f. 104 f. 112. 114. 120. 122. 126. 129 f. 160. 162. 165. 175. 178. 183. 188. 190.
Täbriz, Stil von 86. 99. 121 ff. 130. 131. 148 f. 153. 163. 166.
Tadsch, Schiihabzeichen 99. 120. 127.
Tafel, Dr. 90.
Tafhim 69.
Taghazghaz 38.
Tahir Nasirabadi 180. 184.
Tahiriden, fanatische Moslim 43.
Tai Tsang 47.
Takhallus Bejani 170.
Takhallus Ibrahim 168.
Tak-i-Bostan 26. 35. 88. 145.
Tak-i-Bostan, Felsenreliefs 79. 88. 90.
Taklamakanwüste 40
Talbot 6. 209.
Taliq 8. 161 f. 179. 182.
Tamasp, Memoiren 173.
Tamasp, Schah 59 f. 65. 92. 114 f. 121. 126 f. 131. 169. 171 f. 173.—181. 201 f.
Tamaspzeit 128. 130. 133. 173. 177. 179. 188 f.
Tamerlan s. Timur.
Tang-Dynastie 7. 38. 40. 77. 100. 138.
Tang Yin 68. 122 f.
Tarasch 159. 182.
Tarikh-i alem arai Abbasi 6.
Tarikh-i Dschehan Guschai 86.
Tarikh-i Mohammedi 170.
Tarimbecken 40.
Taschkend 43.
Tatarei 14.
Tatarische Schule 29. 76.
Tatarisch-chinesische Malschule 57.
Tauschierschule von Herat 61.
Tavenor-Percey, J. 64.
Tavernier 4. 12. 22. 59 f. 91. 98. 128. 135. 205.
Tazhib, Vergoldung 19.
Technik und Malweise 22 ff. 131.
Teheran 6. 37. 124. 196.
Tehmine 92. 144. 148 f.
Tali Tana-Gras 13.
Temperafarben 17.
Temudschio s. Timur.
Temurlan s. Timur.
Teppiche, 3. 26. 36. 59. 64. 66. 146—151. 154 ff.
Teufels-Darstellung 51.
Texier 60. 196. 205.
Textilkunst 35. 46. 52. 90. 97. 136. 143.
Textilmuster 80. 146 f.
Theophanus, Chronographie 35.
Theophilos 25.
Thevenot 23. 32. 205.
Thompson, Yates 95. 210.
Thompson, Yates, Sammlung, London 95. 104.
Thronsitz, mongolischer 83 90. 93. 103. 109. 115. 123.
Tibet 37.
Tierhäute als Stoff zum Beschreiben 14.
Tierkreis-Bilder 71 f.
Tiermalerei 75. 77.
Tiflis 72.

Digitized by Google

Tihama 14.
Timur 6. 15. 25. 53. 55 ff. 62. 72 f. 85 f. 88. 90. 92. 94—100. 106 ff. 110 f. 116. 119. 142 f. 161 ff. 166. 205.
Timuriden 31. 57. 78. 81. 86 f. 95. 97. 102. 105 f. 114. 119. 135. 140. 142. 144. 147. 152.
Timuridenstil 57 f.
Timur-Porträt 111.
Timurwappen 75. 98. 190.
Tinte 12. 38. 161.
Tirazbinde 46. 63. 65. 70. 75. 81.
Tocharen 100.
Togrul 50. 52. 62. 159.
Tohfé-i-Sami 165 f. 168. 171.
Tojok 36.
Trachtenbilder 188.
Transoxanien 38. 40 f. 50. 52. 54—58. 74. 82.
Tressan, Marquis de 127.
Triumphbilder 99.
Tsan Tschangha, chinesischer Maler 41.
Tschi 28. 66. 77. 80 f. 85. 87. 91. 115. 124. 129. 142. 146. 152. 156. 194.
Tschin, China 48.
Tulni Khan 85.
Tuluth 8. 164. 174.
Tumarschrift 139.
Turanier, Vermittler zwischen Orient und Occident 48.
Turbanart der Abbaszeit 189. 194.
Turbanart zur Kalifenzeit 62 f.
Turbanart der Bocharaschule 104. 119.
Turbanarten der Sefawizeit 114. 123. 127.
Turbanart Kullah surkh 91.
Turbanart, mamelukische 67.
Turbanart, türkische 93.
Turfan 14. 37 f. 41 ff. 65. 75. 84. 100.
Turfan-Fragmente 40. 77. 79. 101.
Türkei 3. 18. 20 f. 32. 48. 136. 154.
Turkestan 14. 16. 29. 37 ff. 40 ff. 44. 48. 88. 97. 101. 105. 141. 163.
Turkestanschule 31. 35 f. 42. 57 f. 99. 150.
Türkischer Einfluß 57.
Türkisch-tatarischer Stil 88.
Tustar, Stickereien 46.

U.

Uiguren 41 f. 45. 51. 53 f. 69. 77. 100.
Uigurisch-manichäische Buch-Fragmente 100. 138.
Ultramarin 17.
Ulugh Beg 57. 70. 73. 103. 143. 163. 166.
Ulwar Bibliothek 198.
Urgendsch 53. 58.
Ursprung persischer Malerei 35 ff.
Usbeghen 20. 58. 60. 97. 108. 114. 119 ff. 123. 150.
Ustad Ahmed von Karwin, Maler 173. 201.
Ustad Behram Aischar 196. 203.
Ustad Dschehangir 162. 200.
Ustad Gung 163.
Ustad Huseïn Tuti 190. 202.
Ustad Kasim von Irak 180. 191 f.
Ustad Malik Mohammed Kasim ben Schadischah 171. 179. 201 f.
Ustad Mihrab 176.
Ustad Murad Deilemi 180. 201.
Ustad Sultan Mohammed Musawwir 174. 201.
Ustad Weli Dschan 176 f. 201.
Usun 100.
Uzun Hasan 91. 124. 126. 161.

V.

Valentiner 113. 167.
Valle, Pietro della 3. 16. 60. 107. 124 f. 127. 129. 132 f. 181. 188. 205.
Vasari 25.
Vasselot, Marquis de, Sammlung, Paris 185.
Venedig 32. 49. 188.
Veramin 140. 145. 150.
Vergoldung 5. 19. 151. 159. 164. s. a. Gold.
Verkürzungen 25.
Vever, Sammlung, Paris 68. 95. 125. 127. 129. 169 f. 172. 175 f. 180. 187. 192. 195.
Vignetten 11.
Vignier, Sammlung, Paris 74. 98. 102. 123. 127 f. 132. 175. 180. 185. 191. 194.
Vogelalphabet 9.
Vormongolische Handschriften 35. 50. 61 ff. 146. 159.

W.

Wahid 73.
Wakf 10.
Wakwak-Baum 85.
Walid I. 44.
Walid II. 38.
Wallis 88. 207.
Wandfresken s. u. Freskomalerei.
Wandmalerei 19. 35. 46. 50 f. 58. 60. 74. 121. 148. 198.
Warning 59. 134. 205.
Wasit 12.
Wasserfarben 171. 231.
Wauhe, Hakenkreuzmuster 145, Fig. 15.
Weinlaubarabeske 140, Fig. 3—6.
Weli Dschan ustad, Maler 176 f. 193.
Werner 93.
Westlich-iranomongolischer Malstil 59.
Westpersische Schulen 86 f.
Widmungen 67.
Wien, Hofbibliothek 4. 21. 61—72. 75. 78 ff. 88 f. 95. 101. 105. 116. 130 f. 141. 150. 153. 159 f. 165 bis 167. 177. 179. 183. 187 f. 195.
Wiesner 12. 14. 208.
Winternitz 14. 209.
Wis und Ramin, Epos 48. 206.
Wolkenband-Ornament 76. 92. 143. 152 ff.
Wolkenschwamm s. u. Tschi.
Wörmann 13. 146. 208.
Würmerfraß 4.
Würzburg, Domkapitel 68.
Wu Ti 39.

Y.

Yarkand 43.
Yatimat ud Dahr 43.
Yezd 125. 130.
Yildizalbum 65. 74 f. 77 ff. 89 f. 96. 101. 111. 119. 139. 142. 145 f. 160.
Yntschi 39. 41.

Z.

Zahlensystem 92. 96.
Zakarijâ el Kazwini, Kosmographie 10. 72.
Zander, Geh. Rat, Sammlung, Berlin 130. 150. 154. 191.
Zanun, Scheich 11.
Zaturpanskij, Ch. 101.
Zehir ed din Baber 121.
Zeichnungen 13 f. 33. 50. 167. 187 f.
Zein ed din Mahmud 171.
Zellenschmelz-Malerei 49.
Zendik 38.
Zenker 15. 221. 206.
Zentralasien 29. 31 f. 39. 78. 121. 142.
Zerstörung von Malereien 4 f.
Zohak 30. 37. 62. 115.
Zopfmode 62 f. 67. 69 f. 74. 81. 94. 98 f.
Zoroaster 51.
Zulfikhar 19.

Liste der Herrscher Irans seit Einführung des Islam 651 n. Chr.[1])

642. Das Sassanidenreich unter Jezdegird III. wird in der Schlacht bei Nehawend durch die Araber vernichtet.

Die Kalifen.

656— 661. Die Aliden. Ali Haider Allah. Hasan.
661— 750. Die Ommajaden. Hauptstadt Damaskus.
750—1258. Die Abbasiden. Hauptstadt Bagdad, 762 gegründet von el Mansur.
786— 809. Harun ar Raschid bin el Mehdi.
813— 833. *Ma'mun.*
833— 842. Mo'tasim billah. } 838—883 Hauptstadt Samarra.
847— 861. Mutawakil ala'llah. }
862— 866. Muntasir billah. }
866— 869. el Mu'tazz billah. }
870— 892. Mo'tamid ala'llah. }
893— 902. Mo'tadid billah.
902— 908. Muktafi billah.
908— 932. Muktadir billah.
946— 974. Mustakfi unterliegt den Bujiden („Emir el omarah"-Titel).
1031—1075. Kaim. Die Seldschuken verdrängen die Bujiden.
1118—1135. Mustarschid billah.
1136—1160. Mnktafi li-emri'llah.
1180—1225. Nassir lidini'llah.
1226—1242. Mustansir billah.
1242—1258. Mustaasim billah.

821— 873. Die Tahiriden in Chorasan. Hauptstadt Nischapur.
Tahir. Abdullah † 844. Muhammed ibn Tahir.

867— 909. Die Saffariden im Sistan. Hauptstadt Gondeschapur. Von 900 in Nimruz.
J'akub ben Leis † 879. 'Amr † 900. Tahir I. 905.

874—1004. Die Samaniden in Mawarannahar und Chorasan. Hauptstädte Bochara und Samarkand.
874—892. Nasr bin Ahmed.
892—907. Isma'il ibn Ahmed.
907—913. Ahmed.
914—943. Nasr II.
943—954. Nuch I.
954—961. Abdel Melik I.
961—976. Mansur I.
977—997. Nuch II.
997—998. Mansur II.
998—999. Abdel Melik II.
999—1004. Isma'il el Muntasir.

932—1094 etwa. Die Bujiden oder Deilemiten in Irak. Residenz zuerst Schiraz dann Bagdad.
Ahmed Mui'zz ed daule. Rukn ed daule in Isfahan. Adud ed daule † 982.
Fachr ud daule, dessen Linie 1029 endet.

Abul-Kasim Mahmud von Ghazna.

1005—1030. Residenz Ghazna seit 977.
M'asud, dessen Sohn 1031—41.
1152 außerindischer Besitz an die Ghoriden. Die Ghaznewiden in Lahore bis 1187.

[1]) Siehe: Manuel d'histoire, de Généalogie et de chronologie de tous les états du globe, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours par A. M. H. J. Stokvis. Tome I. Leide 1888.

Digitized by Google

Die Seldschuken.

1037—1192. Residenzen in Mossul, Bagdad, Rei, Nischapur, Isfahan.
1037—1063. Toghrul beg. Vezier 'Amid ul Mulk.
1059. Tschakir beg †.
1063—1072. Alp Arslan. } Vezier Nizam al mulk.
1072—1092. Melik Schah. }
1105—1118. Muhammed. Unter Barkijaruk, † 1104, wird das Reich geteilt.
1092—1157. Sandschar in Merw (Transoxanien).
1175—1192. Toghrul III.

1148—1264. Die Selgariden oder Atabegs in Fars. Ata beg Abu Bekr † 1260.
1335—1392. Die Mozafferiden in Irak, Kerman und Fars.[1])
1136—1225. Die Pehlewaniden in Azerbaidschan und Medien (Atabegs).
1200—1221. Mohammed Schah ibn Takasch von Khwaresmien.
1221—1231. Dschelal ed Din.
1337—1355. Die Dschubanier in Azerbaidschan. Hasan Kutschuk bis 1343. Malik el Aschraf bis 1355.

Die Dschenghiskhaniden.

1220 beginnt Dschenghiz Khan nach der Eroberung von Samarkand und Bochara mit der Unterwerfung Persiens unter die Mongolenherrschaft. Hauptstadt Karakorum.
1227. Tului Khan, } Söhne von Dschenghiz, † 1227.
1241. Oktai Khan, }
1248. Gujuk Khan.
1251. Mangu oder Möngke Khan, † 1259.
1260. Kublai Khan folgt in China. Gründer der Yuen Dynastie.

1240. Dschagatai Khan, Sohn von Dschenghiz, Gründer der Dschagatai in Transoxanien.
1226. Dschudschi Khan, Sohn des Dschenghiz, Gründer der Kiptschak Dynastie.

Die Ilchane.

1259—1353. Residenzen in Bagdad und Täbriz, Sultanié.
1256—1265. Hulagu. 1258 Bagdad erobert.
1265—1281. Abaga.
1281—1284. Nikudar Oglan (Ahmed Khan).
1284—1291. *Arghun Khan* (wird Moslim).
1291—1295. Kai Khatu Khan.
1295. Baidu Khan.
1295—1304. Ghazan Khan Mahmud.
1304—1316. *Ghias ed din Oldscheitu, Muhammed Ali Khoda bendé (Schiih).*
1316—1335. *Abu Sa'id Behadur Khan.* Von 1335 sind sie abhängig von 5 kleinen Dynastien.
1346—1353. Anuschirwan.

1335—1381. Die Serbedare in Khorasan.
1336—1432. Die Dschelairiden oder Ilkane in Täbriz und Bagdad.
Der große Hasan 1336—1356.
Sultan Oweis 1356—1375.
Husein 1375—1382.
Sultan Ghijaz ed din Ahmed 1405—1410.
Husein II. 1423—1432.

[1]) Nebendynastien siehe Stokvis, Manuel, p. 113.

Digitized by Google

Die Timuriden.

1369—1505. Residenzen in Samarkand und Herat. (Vorher dort 1248—1383 die Benn Kurt).
1369. Kutb ed Din *Timur beg*, Gurgan, Emir Timur oder Tamerlan. Sahibkiran.
1404. Khalil Sultan, Sohn von Miran Schah, (1404—1407 in Bagdad) in Sedschestan.
1404—1447. *Schah Rukh Behadur Sultan.*
1447. Ala ed Daulé.
1447. Ulugh beg, Malik us Sajid.
1449. Abdul Latif Mirza.
1447—1456. Baber I. Mirza, Sultan Abul Kasem. Vezier Mir Ali Scher.
1456. Sultan Mahmud, Sultan Ibrahim.
1457. Ala ed Daulé.
1458—1467. Sultan Abu Sa'id Mirza, ruft die Uzbeghen herbei.
1467—1470. Sultan Ahmed, Mahmud, O'mar Scheich Mirza, dessen Söhne.
Sultan Ali Mirza † 1501. Transoxanien geht verloren.
1467—1505. *Sultan Husein Mirza*, ibn Baikara, Ghazi, Enkel von O'mar in Herat.
1505. Bedi'ezzaman, sein Sohn.
Babur II., Sohn des O'mar Scheich von Ferghana, gründet 1526 die Moguldynastie in Indien.
Nebenlinie: In Fars: 1404—1409 Pir Mohammed, 1409—1414 Iskender, 1415—1434 Ibrahim, 1434 Abdallah. In Isfahan: 1404—1407 Rustem, 1407 Omar, 1414—1445 Rustem. In Rhey: 1414 Eijeb, 1415 Eilinjar. In Hamadan: 1414 Baikara, 1415 Sad-i Wekat. In Irak: 1442—1451 Mohammed.

Die Turkmenen

in Azerbaidschan, Irak, Medien und Fars. Hauptstädte Bagdad und Täbriz.
1396—1468. Die Kara Kojunlu, Schwarzlämmer. Kara Jusuf † 1420. Iskander † 1437. Dschehanschah † 1467.
1400—1508. Die Ak Kojunlu. Kara Jelek † 1435. *Usun Hasan* 1467—1478. Ja'kub Beg † 1490. Murad 1508.

1451—1598. Die Schaibaniden oder Abu'lcheiriden in Transoxanien. Residenz Bochara, Samarkand.
1469. Abu'l Kheir Khan †. Bochara 1500 erobert, später Samarkand.
1500—1510. Mohammed Khan Schaibani, der Uzbeghe † (Großsohn Abu'l Kheirs).
1514. Mohammed Timur Khan, sein Sohn †.
1510—1530. Abul Mansur Keutschkentschi Khan (Kntschum Khan), Sohn Abu'l Kheirs †.
1530—1533. Abu Sa'id †.
1533—1539. Obeid ullah, Sohn des Mahmnd Sultan † 1533.
1540. Abdullah I. 1541 Abd el Latif.
1556. Sultan Nauruz Ahmed †.
1583—1598. Abdallah II ibn Iskander Khan.
1599. Pir Mohammed Khan II. 1598 werden sie von den Astrakhaniden ersetzt.

Die Sefawiden.

1502—1736. Residenzen in Täbriz, Kazwin, Isfahan.
1499 (1502). *Ismael* el-Sufi ben Scheich Haidar († 1488).
1524. Schah *Tamasp* ben Ismael.
1576. Schah Ismael II. ben Tamasp.
1577. Mohammed Khodabendé ben Tamasp.
1585. Hamza ben Mohammed oder Amir Hamsa.
1586. Schah Ismael ben Mohammed.
1587. Schah *Abbas* ben Mohammed, der Große.
1629. Schah Safi ben Safi Mirza ben Abbas.
1642. Schah Abbas II. ben Schah Safi.
1666. Suleiman ben Schah Abbas (Sefi II.).
1694. Schah Husein ben Suleiman. 1722 brechen die Afghanen ein.
1729—1732. Schah Tamasp II. ben Schah Husein in Mazanderan.
1732—1735. Abbas III. ben Tamasp in Mazanderan.

Digitized by Google

Die Afghanen.

1716—1725. Mahmud.
1725—1729. Aschraf.

Die Afscharen.

1736—1751. Residenz Isfahan.
1736. *Nadir Schah* oder Nadir Sultan (Tamasp Kuli Khan).
1747. Ali Kuli 'Adil Schah.
1748. Ibrahim, sein Bruder, in Khorasan.
1749. Schah Rukh.
1750. Suleiman II. oder Mirza Saijid Muhammed.
1747—1761. Ismael III. ben Said Mustafa (Sefawi) von Ali Merdan von Isfahan und Fars eingesetzt.

Die Zend.

1753—1795. Residenz in Schiras.
1753. *Mohammed Kerim* Khan Zendi.
1779. Zeki Khan.
1779. Abul Fath Khan, Sohn von Kerim.
1779. Mohammed Sadik Khan, Bruder von Kerim.
1781. Ali Murad Khan.
1785. Dscha'fer Khan.
1789. Lutf Ali Khan, † 1795.

Die Kadscharen.

1794—1797. Agha Muhammed Khan, Sohn des Mohammed Husein, setzt Schahruch, den Afscharen, 1796 ab.
1797—1834. *Fath Ali Schah* (Baba Khan).
1834—1848. Muhammed Schah.
1848—1896. Nasir ed din Schah, Sohn des Husein Kuli Khan.
1896—1907. Muzaffer ed Din Schah.
1907—1909. Mohammed Ali Schah.
Ahmed Schah, regierender Schah.

Timur beg. Sefername von 872/1467. S. V. G.

Digitized by Google

Nachträge und Berichtigungen.

p. 1. S. Bukhâri, ed. Krehl-Juynboll IV p. 104, Kapitel über die Strafe der Bildermacher. Snouck Hurgronje, Z. D. M. G. LXI, p. 186ff. „Zwischen der Lehre des Gesetzes und der Praxis des Lebens liegt hier, wie fast überall, eine tiefe Kluft. Die fremden Kulturen, an deren Stelle der Islam trat oder mit welchen er in Verkehr stand, sicherten vielen Erzeugnissen der verdammten Musawwirun (Bildmacher) in muslimischen Kreisen fortwährende, wenngleich durch religiöses Vorurteil beschränkte Aufnahme." Nach M. von Berchem werden die figürlichen Darstellungen von der muslimischen Dogmatik „nicht nur als Götzenbilder verpönt, sondern wegen ihres ursprünglich magischen Charakters" (Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet von F. Sarre und E. Herzfeld, Berlin 1911, Bd. I, Kap. I, p. 37). Die talismanischen Darstellungen, apotropäische Bilder, cfr. p. 73, mußten wohl oder übel geduldet werden, da sie nicht auszurotten waren, und zwar geschah dies unter dem Vorwand von gemeinnützigen Zwecken oder unter einem religiösen Gewande (cfr. Douttée, la Magie dans l'Afrique du Nord, p. 16; ferner Chauvin, la défense des images chez les musulmans, p. 22; Journal des Savants 1906, p. 418, Anm. 1; 1909 p. 134, 371 usw.).

p. 6, Zeile 10 von oben lies 1037 anstatt 1087.

p. 8, Anm. Das blühende Kufi oder Blumensteil nach M. Hartmann wird nach der Taschkender Stele von 230/844 östlicher Herkunft sein. Eine Frage, die noch der Aufklärung bedarf, „Der Islam" Bd. II, H. 4, 1911, p. 386ff. u. Abb. 37, cfr. Orient. Lit.-Ztg. 1911, No. 9, Sp. 432, Die Entwickelung des Coufique fleuri von 180 n. H. an. Über das Ilkhaniden Naskhi, eine persische Abart mit mageren Buchstaben und längeren Schäften vgl. v. Berchem p. 45, in Archäolog. Reise, Sarre-Herzfeld.

p. 10, letzter Absatz. Die Erzählung von Fitné, die täglich ein größeres Kalb trägt, bis sie schließlich einen Stier heben kann, gehört dem Behram-Gur-Legendenkreis an.

p. 11, Absatz 1. Illuminiert sind noch vor allem die Dichtungen des Timuridensultans Abul Ghazi Husein ibn Mansur ibn Baikara, des berühmten Veziers Mir Ali Schir Newai, der „König und Bettler" von Bedr ed din Halali, „Leila und Madschnun" von Hatifi, „Sonne und Jupiter" von Mohammed ibn Ahmed Täbrizi, „Enwar-i Suheili", Buch der Trennung, von Salman Sawedschi und die Bidpaifabeln „Kalila we Dimna". Letzthin wurden Anekdoten illustriert zur Zeit Nasir ed din Schahs, z. B. B. N. suppl. pers. 1363.

—, Zeile 19 von oben muß heißen „*sârlauh*" statt „*sardluh*", d. h. farbiges Kopfstück.

p. 13, Absatz 3. Philologisch untersucht die Beischriften zu Riza Abbasi-Bildern E. Mittwoch in „Der Islam" Bd. II, H. 2/3.

p. 31, Zeile 5 von unten lies: Es ist kein Zweifel mehr, daß wir *sonst* in der indopersischen Schule . . . .

p. 32. Vor der Darstellung der Nacktheit hat sich der persische Künstler wie sein Lehrmeister der Chinese gescheut im Gegensatz zum Inder. Sie kam erst auf in der lockeren sittenlosen Zeit der Sefawidynastie, wahrscheinlich auf europäische Anregung hin.

p. 35 unten. Bis zum Jahre 1000 n. Chr. leben die alten sassanidischen Tierbilder, wie Löwe, Tiger, Hahn und Ente in scheibenbelegten Kreisen oder als Reihenmuster in der Seiden-

Digitized by Google

weberei fort (s. Falke, Seidenweberei, p. 98). Marco Polo spricht von den Webmustern mit Tieren in Bagdad. Noch zur Sefawizeit im 16. und 17. Jahrhundert spielen sassanidische Jagdmotive und Tierkämpfe in der Malerei, in Metallwaren, wie in der Textilkunst eine Hauptrolle.

Nach Ammianus Marcellinus (4. Jahrh.), zur Zeit des Kaisers Julian, fanden die Römer am Tigris bei Seleucia ein persisches Jagdschloß mit Wandgemälden, zumal Jagdbildern, ein altbeliebtes Motiv (Sarre-Herzfeld, Iran. Felsreliefs, p. 212). Wandgemälde gab es seit Behram Gur, dem Sassaniden (418—438). Das Brustbild pflegte die sassanidische Kunst, nach Falke, p. 38, nicht. Dasselbe erscheint auch fast nie in persisch-islamischen Miniaturen, bis auf die Neuzeit.

p. 36, Zeile 2 von oben: die — vielleicht bunt bemalt — Gemälden nachgebildet sein mögen statt bunt bemalten Gemälden.

—, Zeile 13/14 von oben: *Mit* barbarischer Art vereint statt *auf* barbarische Art.

Frische, Ursprünglichkeit und sicheres Nationalbewußtsein, das sind Vorzüge der sassanidischen Kunsttätigkeit, die im Vergleich mit der des griechisch-römischen Kulturgebietes zweifellos schwach zu nennen ist. Ihre Phantasie ist beschränkt, die Technik schwer und unbeholfen. Die räumliche Ausdehnung der Sassanidenkunst muß eine sehr weite gewesen sein, auch in der Malerei. In den Grottentempeln zu Kysil im chinesischen Turkestan findet Prof. Grünwedel ein Wandgemälde mit Enten in Scheibenkreisen vor, die mit dem alten sassanidischen Motiv, den flatternden Halsbändern und den Bandschleifen mit Tropfperlen geschmückt sind (Falke, Abb. 100). Auch in den indischen Höhlenmalereien von Adschanta ist der iranisch-sassanidische Einfluß deutlich zu spüren (cfr. J. Griffiths, „The paintings of the Buddhist cave temples of Adjanta", 2 vols, 1896/97).

p. 37, Zeile 12 von unten lies Behram statt Bahram.

p. 38, Zeile 10 von unten: Kalif el Mehdi 775 statt 725.

p. 39. Nach A. A. Semenow: „Über die Hälfte einer Fliesenplatte aus Kunja-Urgentsch (in Khiwa)" (mit Abbildung) scheinen die bärtigen Männer mit Nimbus christlichen oder manichäischen Ursprungs zu sein: „für die Kunstgeschichte kann dieser Fund von großer Bedeutung werden" („Der Islam" 1913, IV, 4). Dem zoroastrischen oder christlichen Ideenkreise entlehnt sind die gestempelten „Sinnbilder" der frühislamischen keramischen Gruppe von Takrit, Samarra, Bagdad und am Schatt et Nil aus dem 2. bis 5. Jahrhundert d. H. „Hirsche, Widder oder ähnliche Tiere mit flatternden Halsbinden. Vögel und kleine Ranken oft mit kleinen Kreuzen im Grunde, Sterne, Rosetten und gleicharmige Kreuze." Archäolog. Reise, Sarre-Herzfeld p. 62.

p. 40. Die Reiterfiguren sind ein beliebtes syrisches Motiv. In den Tagebuchblättern von Nordsyrien des Herzogs zu Sachsen heißt es: „Der Pater meinte, die Syrier setzten alle Heiligen auf die Pferde, da sie ein Reitervolk seien".

p. 44, Zeile 14 von oben: „Kaschmirs buntes Haus" deutet den indischen Ursprung dieser turkestanischen Malkunst an.

—, vorletzter Absatz. Saladin läßt nach Ibn el Athir Arbeiter aus Konstantinopel für die Mosaiken in Jerusalem kommen. Herzfeld, „Genesis", p. 28: „Alle Kunstübung blieb in den Händen der Unterworfenen. Ihre Mitarbeit verursachte im Hellenismus die Verwandlung und endliche Zersetzung der griechischen Kunst, im Islam führte ihre Arbeit zur Schöpfung der islamischen Kunst."

Die Mosaiken von der Qubbat al sakrah zu Jerusalem sind byzantinisch-sassanidisch in der Zeit Abd el-maliks um 72/694 und des Imam Zahir von 418/1022 mit orien-

Digitized by Google

talischen Einzelheiten, von der Dschami al aqsa von 583/1187 sind sie „deutlich abhängig von der gleichzeitigen naturalistischen Malerei und Miniatur und ahmen zugleich Elemente der ältesten Mosaiken nach" (Herzfeld, p. 31).

In Samarra kam man einer handwerksmäßigen figürlichen Freskomalerei mit Blattgold zur Kalifenzeit in Privathäusern auf die Spur (Herzfeld, „Vorbericht", p. 15). Es fanden sich im Harem des Palastes Freskogemälde, nebst einem Fries zweihöckeriger Kamele in bemaltem Gipsstuck im Sardah, auch männliche und weibliche Porträtfiguren auf mit Stuck bedeckten zylindrischen Krügen, Skizzen zu Bildern und Ornamenten auf Tonscherben, Ziegeln und Marmorstücken (cfr. Sarre, Kleinfunde und ihre Ergebnisse für das islam. Kunstgewerbe des 9. Jahrhunderts, „Der Islam" V, 4, p. 180ff. und ebenda p. 202 und 204, Herzfeld, Mitteilung über die zweite Kampagne von Samarra, sowie „Vorbericht", Taf. XIII, XIV und p. 24, über die Malerei in den Bädern).

p. 45. C. H. Becker, Der Islam als Problem („Der Islam" I, 1, p. 10). „Damals fiel ihm (dem Neubekehrten) der Übertritt nicht schwer, da damals der Islam vor Ausbildung der Dogmatik sich gar nicht so sehr vom Christentum unterschied. Er wirkte mehr wie eine neue Sekte als wie eine Religion und kam einer gewissen Reaktion des semitischen Geistes gegen das durch und durch hellenistische Christentum entgegen."

p. 46, dritter Absatz. Bekannt ist das ommajadische Kalifenbild in Qusair 'Amrah, die abbasidischen Münzen und Medaillen wiesen die Herrscherbilder auf, das Talisman-Tor in Bagdad den Abbasiden Nasir. — Nach Dubeux, l'Univers Perse, p. 247, waren außerdem im Schlosse Sijawusch zu Scharsan im Audienzsaal abgebildet die Symbole aller Künste und Gewerbe und die Porträts von berühmten Astrologen mit ihren Instrumenten. — Im Firdusi, Mohl V, p. 127, entsendet Kaidafeh, die Königin von Andalus, den Maler Schapur zu Iskander, um ihn zu porträtieren (s. Taf. 57). Dies geschieht auf Papier mit chinesischer Tinte.

p. 47, unten: Rum steht auch für Byzanz.

—, Anm. 1. Die Beschreibung der Herstellung des Reichsthrones Thakdiz gibt Firdusi in der Lebenszeit des Khosrau Parwiz (Mohl VII, p. 249ff.). Der Sitz ist bedeckt mit einem figurenreichen Brokat aus China, der den Himmel und die Sterne, die Schicksalsleuchter der Könige wie ihre Bilder selbst aufweist.

p. 48. Damals, d. h. im 12. Jahrhundert, bereits wuchs der chinesische Einfluß. Ende des 13. Jahrhunderts, mit der Errichtung des einheitlichen mongolischen Staates von China bis Kleinasien, liegt der Weg für die Kunst Chinas nach Westen offen. Die Einwirkung der ostasiatischen Ornamentik dagegen auf die spätantike Kunst Vorderasiens und das Mittelmeergebiet ist sehr unbedeutend (s. Falke, Seidenweberei, p. 88). „Es bleibt also nichts übrig, als den Gedanken an ostasiatische Einwirkungen in spätantiker und, wie wir sehen werden, auch in frühmittelalterlicher Zeit endgültig zu Grabe zu tragen." Dagegen findet ein umgekehrter Vorgang statt in China im 7. und 8. Jahrhundert, wo sich noch in der Tangzeit ein persisch-chinesischer Stil kundtut.

p. 49, Zeile 10 von oben. Dieses Malbuch christlich-byzantinischer Kunst des Dionysios stammt aus dem 16. Jahrhundert, geht aber auf weit frühere Zeit zurück, den legendären Manuel Panselinos von Thessalonich (cfr. Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris 1845). Die ältesten Miniaturen dort im Evangelienbuch des Klosters Watopädie von 1304 (Wörmann, Gesch. d. Kunst).

In dem Malerstreit der Byzantiner und Chinesen vor Alexander lassen die ersteren die Gemälde der letzteren im Spiegelbild erscheinen. — Das ortokidische Kupferschmelzbecken, in Amida Kap. 9 von Berchem epigraphisch behandelt und reproduziert, hat sich

Digitized by Google

nach Falke als eine Nachbildung eines byzantinischen Originals erwiesen. Trotzdem bleibt es ein Rätsel (s. „Der Islam" II, 4, p. 386 u. 391). Aus etwas späterer Zeit wurde für denselben Fürsten ein Doppeladlerstoff von Diarbekr oder Nordirak geweht von 1192—1231 (Falke, Seidenweberei, Abb. 157).

p. 50, Zeile 18 von unten: Mohl IV, p. 564, nicht V. — In Samarra fand sich hervorragende Lüsterfayence, die nach Sarre („Der Islam" V, 4, „Kleinfunde", p. 183ff.) alles andere in Schatten stellt, was im Osten oder Westen Persiens Derartiges geschaffen wurde. Nach diesem Funde scheint Samarra „als Fabrikationsgegend dieser schönen im 9. bis 12. Jahrhundert durch die ganze islamische Welt exportierten Ware gelten zu müssen. (Und nicht mehr umgekehrt.) Noch nach Aufgabe der Stadt, so dürfen wir annehmen, hat sich diese Fabrikation am Tigris noch einige Zeit erhalten". Die als Füllmotive dienenden Punkt- und Spiralmuster, das Streu- und Rollwerk tritt übrigens auch in der übrigen Lüsterkeramik auf. Ferner fand sich in Samarra importierte ostasiatische Keramik neben einheimischer unglasierter sogenannter Stempelkeramik aus sassanidischer und Omajadenzeit sowie glasierte (Sarre, „Kleinfunde", p. 183). Die Herstellung des ersten chinesischen Porzellans fällt in die Epoche der Sui-Dynastie (581—617 n. Chr.) oder in den Beginn der Tang-Dynastie (618—906), vgl. E. Zimmermann, „Chines. Porzellan", Leipzig 1913, I, p. 22ff. und „Oriental. Archiv" II, 1911.

p. 53. Das im Islam so beliebte Leiturgiewesen dauert also zur Mongolenzeit und späterhin noch fort.

p. 55, Zeile 2 von unten: Täbriz im Besitz der *Ilkane* statt *Ilchane*.

p. 59. Daß die Wandgemälde in den Kirchen Dschulfas, der armenischen Vorstadt Isfahans, auf die Künstler des 17. Jahrhunderts von einigem Einfluß waren, läßt sich wohl vermuten. Es ist schwerer, über armenische Malerei daselbst etwas zu erfahren als über persische. Seltsamerweise bat mich 1899 der höchste Geistliche der Armenier in Dschulfa in einer von ihm gewünschten Unterredung, vor jedem Ankauf armenischer alter Bücher oder Malereien abzusehen, wobei mir nicht klar wurde, ob dies aus Fanatismus geschah oder eigenem Interesse. — Die Bibliothek von Ardebil besteht aus 166 Bänden, 10 davon mit besten Miniaturen und ausgezeichnet erhalten von Behzad und seiner Schule.

p. 60 oben. Die Gemälde der 40-Säulenhalle waren zur Sefawizeit, nach Chardin erst 1670 entstanden. Chardin irrt und meint wohl, die Originale waren vielleicht 1670 erst vollendet. Vier von den Bildern wurden im Auftrage des Autors vom Maler Mirza Muhammed Ali in Isfahan kopiert und befinden sich im Leipziger Kgw. M., Slg. W. S., s. Abb.: Abbas der Große und sein Hof, Schweiger-Lerchenfeld: „Frauen des Orients", S. W. S. n. Tafel R.

p. 61. Die Reihenfolge der uns erhaltenen frühen wichtigsten Mss. der rein persischen Primitiven ist etwa folgende, abgesehen von denen der Bagdadstilart mit schwächeren oder stärkeren reinpersischen Anklängen, z. B. Manafi el hajawan Br. M. or. 2784 von 1250. Letzterer Stil tritt noch 1334 n. Chr. im Hariri W. B. Fl. Cod. 372 auf, s. p. 78, mit Figuren mit auffällig geschlitzten Augen.

Westliche Schule:
- Der Tabari, S. Kev. Ende des 13. Jahrhunderts, in dem noch die Bagdadschule lebt mit Nimhus usw. s. Taf. H, I. Anschließend: Kalila we Dimna, B. N. Ar. 3765.
- Das Schahnahmé S. W. S., 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.
- Eine Anthologie von 741/1340 S. Kev.
- Die Königsbilder S. Kev. nach Kat. 1914 von 1300(?). (Leider erhielt ich nicht mehr die Bilder, daher mir unbekannt.)

Digitized by Google

Mit turkestanischen Anklängen oder indisch-chinesisch.

Östliche Schule	Die Fabeln des Bidpai von 633/1236.
	Yildizminiaturen (Thronszene), 13. Jahrhundert.
	Man'afi P. M. von 1295 u. S. Kev. etwas später.
	Schahnahmé S. De., das mit Schahnahmé S. W. S. viel gemein hat.
Chinesisch-persisch	Dschuweini von 689/1290, B. N. suppl. persan 205.
	Dschami et tawwarikh von 1314/15. R. A. S. London und U. B. Edinburg.

Im Suppl. pers. 1130, B. N., 14. Jahrhundert ist die mongolisch-persische Stilart ausgebildet. (Kopien von chines. Porträts.)

—, vorletzter Absatz. Das sassanidische Motiv der Tierfiguren im Kreise findet sich noch auf quadratischen Fliesen des 9.—10. Jahrhunderts (Sarre, Kleinfunde, Fig. 7 u. p. 189). Dort ein Hahn inmitten eines stilisierten Blattkranzes auf marmoriertem Grund in gelbbraunem und rotem Lüster mit Flügelpalmetten in den Eckzwickeln. Nach Justi, Zeitschrift f. christl. Kunst 1898, ist der Hahn der zoroastrische Vogel, der die Nachtgeister verscheucht. Auch mit sitzenden menschlichen Figuren, z. B. Lüstergefäß von Rhages 13. Jahrhundert, Vente Sambon 1914, Nr. 163.

p. 62, vierter Absatz. Das Motiv der fliegenden Bänder, das Abzeichen des sassanidischen Kronschmuckes, das auch im Bauornament, auf Gemmen, in Silberarbeiten und der Seidenweberei erscheint, dort an Enten, Hähnen, Steinböcken, Flügelrossen, erhält sich im Kalifenreich, das sich immer mehr und mehr persisch gestaltet. Auf einem Wandgemälde in Samarra ist ein Fries mit Papageien mit diesen Schärpen gemalt (Herzfeld, „Vorbericht", Taf. XIII). Im Schahnahmé S. De. tragen die Frauen diese Schärpen an der Kopftiara. Mitunter werden sogar Legenden oder Romane in der Keramikmalerei dargestellt wie in dem einzigen Stück seiner Art, dem Rhagesbecher Vente Sambon 1914 Nr. 152. Vgl. Martin I, p. 5 und Henri Rivière, la céramique dans l'art musulman, Paris 1913. Auch hier erscheinen die flatternden Schärpen. Der nimbierte Herrscher sitzt auf niedrigem viereckigen Throne mit Füßen. Die Frauen in Hosen tragen vier Zöpfe.

—, fünfter Absatz. Neuerdings wird die Keramik Irans weit früher datiert als bisher. Von Rhages und Sendschan vom 10., sogar vom 9. Jahrhundert an, von Veramin 11. Jahrhundert, von Karaghan bei Hamadan und von Sultanabad vom 12. Jahrhundert. Kaschan, von dem das Wort Kaschi, der Gesamtname für die persische Keramik, entlehnt wurde, lieferte im 13. Jahrhundert nach auswärts. Ein signierter Becher von Hasan von Kaschan S. Kev. (siehe über Kaschan p. 54). Die Farben sind gewöhnlich dunkel- und hellblau, grün, gelb und aubergine, purpurn, braungelb, braun. Rot kommt weniger vor, dagegen in Samarra neben stahlgrau oder braun, gelb, gelbbraun und oliv. Die Gläser werden in Samarra vergoldet und mit einer Art Lackfarbe bemalt, welche Technik in Syrien im 13. und 14. Jahrhundert sich weiter in der Emaillierung und Vergoldung entwickelte (Sarre, „Kleinfunde", p. 193). Die Fayencen des 17. Jahrhunderts weisen die Farben rötliches Violett, Grau, Grünblau auf und schwarze Zeichnung unter der Glasur in stumpfen Tönen.

p. 63, Zeile 12 von oben: *Seltsame* statt *syrische* Stellung. — Auf einem Rhagesbecher, S. Kev., befindet sich ein geflügelter Löwe mit turbanbedecktem menschlichen Haupt nebst Ibisvogel vor dem Thron des nimbierten Herrschers (s. Taf. G). In der Galenusminiatur stehen die Diener hinter dem Throne in ganzer Person.

p. 65. Auch in den Webemustern ist der Nimbus zu finden, z. B. auf dem Hahnenstoff im Vatikan um 600 n. Chr. (Falke, Abb. 98). Vgl. Strahlen- und Scheibennimbus auf den Felsenreliefs von Tak-i Bostan.

Digitized by Google

p. 66. Der arabische Held al Khidr erscheint als St. Georg mit dem Drachen, s. Relief am Tore von al-khan bei Mosul (Sarre-Herzfeld, Archäolog. Reise, 1911, p. 13).

p. 67, Zeile 23 von oben. Fast in allen früheren Miniaturen der Bagdadschule sind dieselben Säulenkapitelle anzutreffen. „Ein einfacher vasenförmiger Kalathos, der oben in das Quadrat übergeht. Ihre Komposition gleicht sich immer in einem lyraförmig geschwungenen Bande. Diese lyraförmig dekorierten Kapitelle sind typisch für die Bauten Nur al-dins und seiner Zeit, z. B. in Raqqah und Mosul" (Herzfeld, „Genesis", p. 43ff. n. Abb. 7a, Fenstersäulen des Haram der Ibn Tulunmoschee in Kairo).

p. 69. Einen seldschukischen Brokat mit Namen Kaikobads I. vom Anfang des 13. Jahrhunderts schmücken gegenständige Löwen im Kreise (Falke, Abb. 102). Diese Gegenständigkeit tritt naturgemäß in den Miniaturen später fast gar nicht zutage. Höchstens erinnern daran noch die Engel in Titelseiten oder die Personen, die hinter dem Schahthrone hervorlugen, oder die kämpfenden Recken im Schahnahmé 14. Jahrhundert, S. W. S (s. Taf. 15 u. 16).

p. 74. Der Katalog: Exhibition of the Kevorkian Collection, New York, March-April 1914, Preface by Abs. Johannan and A. V. Williams Jackson of the Columbia University, setzt den Tabaricodex No. 255 mit 8 Min. sicher zu früh in das 12. Jahrhundert (cfr. Martin, „Painting" I, p. 138). Noch herrscht zwar die steife Würde der Abbasidenkunst gepaart mit Realismus. Die Personen sind zwar noch nimbiert, wohl dem Sujet gemäß, aber die Ähnlichkeit mit dem Schahnahmé S. W. S. ist frappant. Man betrachte nur die schellenartigen Sturmbänder an den Helmen, ferner die Kleidermuster. Neu ist vor allem der rote Grund, der bisher in der Bagdadschule nicht üblich war, er findet sich auch in den Kalila we Dimnabildern von 633/1236 und in dem etwas späteren Schahnamé S. W. S. Letzterem Werk, das einen bis dahin fast unbekannten Stil zur Schau trägt, ist wieder eine Anthologie verwandt: „Mnnis ul abrar fi dagaig el aschaar" des Poeten Muhammed ibn Bedr el Dschadscharmi aus Khorasan von 741/1340, S. Kev. Der Poet ist zugleich der Kopist, der zur Zeit der ersten Ilchane lebte (cfr. Daulat Schah, „Tadhkirat-usch Schuara", ed. E. G. Browne, Leyden 1901, p. 219—221 und Riza Goli Khan, „Majma ul Fusaha", vol. 1, 1901, p. 168—169). Es enthält 2 Vollbilder und 6 illuminierte Blätter mit kleinen Figuren in 6 horizontalen Bändern, die durch verschiedenfarbige Schriftzüge in Arabisch, Persisch und Türkisch voneinander getrennt sind. Mit weniger Realismus, aber infolge der feinen Umrißzeichnung trotzdem erzielter Lebendigkeit werden historische Ereignisse aus dem Leben der Könige und hervorragender Personen dargestellt mit Bezug auf die begleitenden Verse, ferner Tiere, Vögel, Reptilien, astronomische Zeichen, Wohnplätze, Kostüme, Musikinstrumente und Waffen (s. Katalog 264). Dergleichen Zusammenstellung von Bildern war in Iran in früher Zeit sehr üblich (s. Anhang zu p. 46). Das auf p. 74 erwähnte astronomische Blatt ist dieser Sammlung entnommen, wie mir Mr. Kevorkian mitteilte. Die Ähnlichkeit mit der Lüstermalerei von Rhages ist auch hier auffallend (s. Taf. M mit Sternbildern).

p. 75, Zeile 20 von oben. Das Füllornament der drei weißen Kugeln erscheint auch in der Bordüre des Titelblattes des Dschami et tawwarikh von 1310, also derselben Zeit (Martin, „Painting" Pl. 238 B. N.; s. p. 141).

—, unten. Ähnlich ist die Wiedergabe des Wassers im Hariri, St. Petersburg, Asiat. Museum, das mir, wie die Tafeln S. De. n. S. Kev., erst später zuging. Der Hariri gleicht mit seinem Bagdadstil den Makamen S. Schefer-Paris. Die Personen sind nimbiert mit semitischer Physiognomie, langbezopft, in bauschigen Gewändern. Die pflanzliche Staffage ist völlig der gleichzeitigen keramischen Malerei konform. Das große Kissen mit spitzen Ecken

Digitized by Google

fehlt nicht hinter der Hauptperson. Hier ist zum ersten Male das Motiv des zusammengerollten Türvorhangs zu sehen, das wohl auch in späteren Schahnamébildern des 17. Jahrhunderts noch wiederkehrt (s. Schahnahmé S. De., Taf. 21). In diesen Blättern ist das Wasser natürlicher, im Mingstil, mit Spritzern dargestellt, wie sie Behzad zeichnet.

p. 76, Zeile 2 von oben: zu sehen *nicht* statt *und* auf Gemälden der frühen Mingperiode.

—, Anm. 2. Wie in allen Werken ostpersischer Herkunft, zumal des chinesisch-persischen Stiles, den die Demottebilder nicht so rein repräsentieren wie das Dschami et tawwarikh R. A. S. von 1314 (cfr. Martin I, p. 21 ff.) arbeitet der Künstler hier mit primitiven Mitteln völlig realistisch. Wie natürlich, aber auch echt chinesisch, ist der knorrige, gespaltene und gewundene Baumschlag mit den charakteristischen Ellipsenfiguren aufgefaßt, bisweilen dürr und vertrocknet, s. Taf. 21, durch das Palastfenster gesehen auf konischen Hügeln, wie im Schahnamé S. W. S., ferner Taf. 28 und 29, oder große Blattpflanzen und Blüten blicken über die Mauer, Taf. 23, und erinnern an die Zeichnungen der Turkestanschule mit ihrer sich bergenden Tierwelt. Wie lebensvoll ist das wogende Ährenfeld, Taf. 27. Es erinnert an Abb. 5, Taf. 15, dort freilich ist der Künstler weniger gewandt, noch naiver. Die Hügel sind linearisch in seltsamen, nur hier und im Dschami von 1314 vorkommenden Schlangenwindungen begrenzt. Die Sassanidenkrone des jagenden Behram Gur, Taf. 27, ist im ostasiatischen, neupersischen Sinne umgestaltet. Den Ball vertritt ein Löwenkopf. Die Flügelpalmetten sind als Zweige mit bohnenartigen Hängefrüchten gestaltet. Über die Tiaraschärpen der Frauen ist bereits gesprochen worden (p. 62). Zahlreich sind auch hier die Berührungspunkte mit der keramischen Malerei. Man betrachte den textilen Brustschmuck von Behram Gur. Nicht anders erscheint das Reh, umgeben von Pflanzenstaffage im Spiegel einer Lüsterschale von Rhages, ebenso sitzt dort ein Paar, wie Taf. 24, mit syrischem Becher und einer Frucht in den Händen, nebst den obligaten großen Schnupftüchern, an einem schwarzen massigen Weidenbaum, der in der Lüstermalerei oft als blauer Fleck wirkt. Die Darstellung der Tiere, der Kamele und Pferde ist, wie stets, in Iran besser gelungen als die der menschlichen Gestalten. Diese sind noch langbezopft, aber dann nur nimbiert, wenn sie einen Helden oder Heiligen, wie Iskander, darstellen (Taf. 28). Der Gesichtsausdruck ist dagegen nicht ausgesprochen orientalisch, mehr tatarisch. Auch der Bau der normalen, kurzen oder eher plumpen Gliedmaßen, der Füße, Hände und Finger zeigt nicht den übertriebenen, überlangen und verzerrten Typus wie im Dschami et tawwarikh von 1314, an den Taf. 26 lebhaft erinnert mit seinem als Chinese aufgefaßten Iskander. Kostümlich hat das Werk nicht viel mit dem Bagdadstil gemein, desto mehr mit dem Schahnahmé S. W. S. oder der Anthologie von 1340, S. Kev., zumal die großgeblumten Stoffe auf Gold oder dunklem Grund (s. p. 148). Prächtig und interessant sind die Rüstungen, Taf. 20. — Wohl aus derselben Zeit und demselben Werk „Rustems Tod und Rache", mit hellen Tönen auf Goldgrund S. L. R., Paris (s. Parisia 1914, Les collections de M. L. Rosenberg par H. d'Ardenne de Tizac, Fig. 31 u. p. 26).

p. 78, vorletzter Absatz. An der Thronszene Martin, „Painting" Pl. 15, steht links beschnitten: Min (el) abd Mohammed Ali. Ist es der Maler?

p. 79, Zeile 16/17 von oben muß heißen: von der keramischen Malerei und spätarabischen Miniaturen her bekannt.

p. 80, Zeile 22 von oben: *reiche* statt *reichliche*. — Auch im Yildizalbum sind sehr große Figuren mongolischen Stiles.

p. 85, Absatz 2. Die versteckten Köpfe — sie erinnern an unsere Bilderrätsel „wo ist der Fuchs?" — am frühesten in S. De., Taf. 28.

Digitized by Google

p. 88. Zwei Doppelminiaturen mit Hofhaltung eines Ilchan S. L. R., Parisia, Fig. 32, p. 26, rühren, wenn nicht von demselben Künstler, so sicher von derselben Schule her, wie der Nizami von 1463 S. V. G.

—, Zeile 2 von unten: Taf. *49* statt *62*.

p. 89, vorletzter Absatz. In den Demottebildern, Taf. 21, kommen auch Palmetten und Kreisarabesken vor in dem seltsamen spitzen Halbbogen über dem Thronsitz. Vielleicht sind es Glasmosaiken. In Samarra („Vorbericht", p. 36) fanden sich große Ranken im Bulkawarapalast in grünen, gelbgrünen und schwarzgrünen Schattierungen auf Goldgrund nebst Perlmutter für Blüten und Früchte. Daneben kam nach Sarre, Kleinfunde, p. 194, ein Muster zum Vorschein von rautenförmigen Glasplättchen, ferner Perlmutter mit Knöpfen, hohlen Halbkugeln aus Glas. „Die Fenster waren mit großen bunten Butzenscheiben geschlossen, die in den Farben tiefblau, dunkel- und hellocker, dunkelgrün, krapprot oder violett und glasklar vorkommen." „Die Türen der Räume wurden aus edlen Hölzern gefertigt, reich bemalt und vergoldet und mit vergoldeten Kupfernägeln beschlagen" (Herzfeld, „Vorbericht", p. 36). Bevorzugt war das Teakholz, geschnitzt, bemalt und teilweise vergoldet. Noch heute herrscht der Gebrauch der Wandnischen im Innenhause, Taktschah, in Iran. Sie stammen nach Herzfeld „auf dem Wege über das sassanidische Persien von den regelmäßig verteilten monolithen Türen, Fenstern nnd Wandnischen der achaemenidischen Paläste ab". Auch in der Technik der Stuckdekoration leistet der Perser heute noch Hervorragendes, wie in altpersischer Zeit.

—, Zeile 5 von oben: Taf. *62* statt *58*.

—, Zeile 12 von oben: Taf. *46* statt *42*.

p. 90. Ein anschauliches Bild eines prächtigen mongolischen Interieurs vom Anfang des 14. Jahrhunderts bietet uns Taf. 23, S. De. Den geräumigen hohen viereckigen Thronsitz mit Blumenornamenten der Sungzeit und vier birnenförmigen Eckknäufen und glockenartigen Füßen, wie in der Yildizminiatur, deckt ein reiches Brokatkissen und ein Behang mit Arabeskenpalmetten. Eine reichverzierte Fußbank steht davor, ein Tabouret mit Narzissen in einer großen Goldvase daneben. Nach mongolischer Sitte deckt ein großer kostbarer Vorhang den Fürstensitz und die dahinter stets befindliche mit Muschrabije verzierte Tür ins Freie. Besonderes Interesse erweckt in den Demottebildern der tektonische Teil. Neben dem verzierten Mauerwerk vor allem das Tor, Taf. 29, mit den beiden sitzenden seldschukischen Löwen darüber, zu beiden Seiten des birnenförmigen Ornamentes. Dergestalt ähnlich am Talisman-Tor zu Bagdad (Sarre-Herzfeld, Archäolog. Reise Taf. XI). — Auch sonst bietet die Ornamentik der Türen und Tore viel Merkwürdiges, wie die dreifachen Querstreifen mit Knospenreihnng unterhalb der Türflügel. Sie stellen jedenfalls reichverzierte Stufen dar. Noch heute besteht in Persien das System der 3 hohen Stnfen innerhalb der Außenmauer. Über die ornamentalen Einfassungen siehe unter „Ornamentik", p. 141, Nachtrag.

p. 91, vierter Absatz. Der Sefawistab erinnert an die Kopftracht der Mobeds, der Priester des Feuerkultus (s. Taf. 25). Die Schrägstellung des freilich viel feineren Stabes kehrt sonst nur in Miniaturen wieder, die wir Mirek zuschreiben.

p. 92, Zeile 15 von oben: Tehmi*m*e statt Tehmi*n*e, desgleichen p. 144, 148, 149 u. Taf. 49. Dubeux nennt sie Tehmineh, p. 241.

Wie Hadubrand und Hildebrand, so findet Gurdafrid mit Brunhild eine Parallele. Sie kämpft als Mann mit Sohrab.

p. 93, Anm. Das Waldbild S. Kev. ist einem Gul Mul entnommen, einer ethischen Unterhaltung. Der Künstler ist unbekannt (s. Taf. N).

Digitized by Google

p. 94, zweiter Absatz. Muß heißen: Unter *dem* Dschelairiden statt *den*.

p. 95, vierter Absatz. Es ist interessant zu beobachten, wie in den Miniaturen so oft derselbe Vorwurf mit der gleichen Staffage und fast derselben Anzahl der Personen dennoch vom Künstler verschiedenartig gestaltet wird, zumeist in der Raumverteilung, z. B. Taf. 66 „Schah Behram und die indische Prinzeß im dunklen Palast am Sonnabend" und Martin, „Painting", Pl. 67 links, von Behzad, wo auch der Sternhimmel auffällt. Martin nennt fälschlich das Bild „Schirin". Wie oft wird dann von einer Kopie gesprochen, vielleicht ohne jeden Grund.

p. 100, dritter Absatz. Ähnlich der Lautenspieler: Le Coq, „Sitzungsber. d. Berl. Akad. d. Wiss.", 1909, Taf. XIII; s. G. Jacob, Hinweis auf wichtige östl. Elemente der islamischen Kunst.

p. 101, Zeile 9 von unten. Diese Simurgkurschi oder Drachenkreise erinnern an die chinesischen Spiegel der Tangzeit. Das Ineinanderverstricken von Tierleibern hat sich lange in Iran und zumal in Indien erhalten und ist wohl magischen Ursprungs (s. Abb. Coomaraswamy). Ähnliches fand sich auf den Bemalungen der vorislamischen Keramik (Sarre, Kleinfunde, p. 191 ff., Abb. 2 u. 3). Darunter auch phönixartige Wasservögel, die nach Fischen schnappen, um eine Swastika in der Mitte gruppiert. Die Spielerei der endlosen Tierkörper noch im 17. Jahrhundert, siehe vom Maler Mu'in: Martin, „Painting", Pl. 164. Dort (p. 27) auch eine chinesische Drachenzeichnung oder Kopie einer solchen um 1400 aus der Yildizbibl., S. F. R. M., für eine Stickerei.

p. 102, Zeile 11 von oben: Taf. *146* statt *102*.

p. 104, Zeile 4 von unten: Taf. *195* statt *194*.

p. 105, vierter Absatz. Martin, „Painting", nennt die Bordüren (S. W. S.) eleganter als die reicheren des Br. M. or. 2265 von 946—49/1539—42. In Paris (B. N.) sind noch derart zu nennen: persan 129 u. 243 aus dem 17. Jahrhundert und 245 von 967/1559 in Gold und Blau. — Die Tiermasken in Arabeskenkreisranken sind timuridisch, die Tierköpfe weit früher, s. p. 152.

p. 106. In der Cochran-Sammlung, New York, ein Khamse des Nizami von 853/1450 mit 31 Min. (cfr. Dr. Valentiner Bull. Metr. Mus. of Art 8, 80 und Katalog S. Cochran, 1914, p. 50).

p. 109, Zeile 19 von oben Taf. *52—55* statt *51—53*.

—, Zeile 15 von unten: *ver*wendet statt *ge*wendet.

p. 110, vierter Absatz. Die Stalaktiten muqarnas entstammen wahrscheinlich dem Osten. In Ägypten schon zur Fatimidenzeit, sind sie bereits zu ornamental, um ursprünglich zu sein. G. Jacob, „Der Islam" 1910; s. Bruno Schulz, „Über den Ursprung der Stalaktiten", Monatsh. f. Kunstw. 1909; ferner Joseph Hell, „Kultur der Araber", Leipzig 1909. Nach Nöldeke treten sie im Irak im 12. Jahrhundert auf.

p. 112, Mitte, muß fortfallen: „Jusuf und Suleikha von ihm". In Kairo fand ich 1914 im Behzadkodex Jusuf und Suleikha völlig eines Behzad würdig und nur bei Gayet entstellt.

p. 113, dritter Absatz. New York besitzt ferner in der S. Cochran einen Nizami, Haft Paikar, mit 5 Min. von Behzads Hand signiert. Der Kopist ist wahrscheinlich Maulana Azhar von Herat. Das Buch ist später 1580 datiert (cfr. A catalogue of a collection of persian Mss., ed. by A. V. Williams Jackson and Abraham Yohannan, New York 1914, p. 72). Dagegen scheint mir der Rumi von 894/1488 nach der Abb. 103 nur Behzadschule zu sein. Eine authentische signierte Miniatur besitzt S. Kev. in einer Schemse (Kalligr. Sonne), einer Anthologie von 930/1523, im Auftrage des Veziers Nizam ed Daule Ahmed beg, Gesandten

Digitized by Google

in Herat und Khorasan zu Schah Ismaels I. Zeit (s. Habib es sijar, Bombay ed. vol. 3, part 4, p. 103f.). „Dargestellt ist ein Jüngling von einem Greise verfolgt", wie mir Mr. Kevorkian sagte. Im Vorwort steht dort: „Die Schemse dieses seltenen Kunstwerkes ward von ihm ausgeführt, der selbst die Sonne ist, in der Apogie seines Genius, ihm, der das Wunder des Tages darstellt, der Meister Kemal ed din Behzad, welcher mit seinem unvergleichlichen Schöpfergeist diese Schemse gemalt und geschaffen hat, um die ihn die Huris beneiden." Auch ein Bostan dieser Sammlung mit 2 Min. ist ihm zugeschrieben, ist aber nicht signiert.

p. 114, Zeile 6 von oben. Sultan Keutschkentschi ist der Nachfolger von Mohammed Timur Khan, gest. 920 n. H., Souverain von Samarkand. Dieser regierte einige Monate gleichfalls in Herat nach dem Tode des Sefawiprinzen Nedschm-i Sani (Blochet, Cat. d. M. p. II, p. 123 No. 881). Daher gelangte vielleicht auch die Sefawikappe in das Buch, wie dieses selbst in die Hände des Sultans.

p. 116, dritter Absatz. Man betrachte dagegen das treffliche Reiterporträt Timurs von Behzad aus dem Safernamé von 1467, S. V. G. (s. Abb. S. 226).

p. 119, Anm. Der Katalog der S. Cochran, New York 1914, beschreibt den Nizami von 931/1524 mit 15 Miniaturen (Abb. 56, 60, 64, 68). Auch sie sind nicht signiert (vgl. Martin, Pl. 96—99).

p. 120. Eine gewisse Unsicherheit herrscht noch in der Zuweisung der Herat-, Samarkand- und Bocharaschulen des 16.—17. Jahrhunderts der Uzbeghenzeit, mit mehr oder weniger stark anwachsenden indischen Anklängen, die zur indoperischen Schule führen.

—, Anm. 1. Siehe Taf. 156. Derwisch von Muhsin ed Din, 16. Jahrhundert, S. V. G.

p. 121. Ein schönes Blatt der Bocharaschule, 16. Jahrhundert, besitzt S. L. R., Paris. „Ein Posaune blasender Engel über figurenreicher Szene in hellen Farben" (Parisia, Fig. 30, p. 28). Wie sehr fällt aber das schlechtgezeichnete Profil des übergroßen Engels auf! Eine schwache Seite der persischen Künstler bleibt die Profilzeichnung stets, im Gegensatz zu der indischen. In New York, S. Cochran, 2 Exemplare des Mir Ali Schir Newai von 905/1499 mit 15 Min. und Lackmalereieinband, Abb. 160, der Uzbeghenzeit, mit Handschrift von Sultan Ali Meschhedi von Herat und Handschrift von Kasim Ali von Schiraz von 988/1580, sowie ein Nizami von 915/1509, Kopist Na'im ed din (von Schiraz) mit 36 Min. (Abb. Cat. p. 56 und Bull. Metr. M. of Art 8,83).

p. 124, vorletzter Absatz. Über Porzellan s. Nachtrag zu p. 50.

p. 131, Zeile 4 von unten: Methnew*i* statt Methnew*ie*.

Die S. Cochran besitzt mehrere Schahnahmé aus der Abbaszeit (s. Kat.). *1.* Kopist Schah Muhammed von Sabsewar von 996/1588 mit 40 Min. *2.* Kopist Kemal ed Din Ibrahim von 1011/1602, indisch. *3.* Kopist Ustad Muhammed, Sohn des Mollah Mir el Huseini von 1014/1605, mit 85 Min. (s. Kat. p. 22ff.), wahrscheinlich der Kalligraph von Schah Akbar, gebürtig von Kaschmir.

p. 132. Der Spätsefawiperiode gehört ein Schahnahmé der S. Cochran, New York, an, Kat. 4, von 1074—79/1663—1669, mit Einband in Lackmalerei von 1255/1839, Kopist ist Bin-i Schems ed din Scheich Muhammed. Fünf verschiedene Künstler haben den Codex illustriert; Ali Naqi, der Sohn von Scheich Abbasi, 1014 n. H. Nach der Abbildung p. 39 ist sicher 1104/1692 zu lesen. Der Baumschlag im Hintergrund mit dem schematischen Zug von Vögeln rechts und links in einer Reihe kommt nur in später Zeit und in persisch-indischen Miniaturen vor. Auch der Turban eines Jünglings ist der von Schah Huseins Zeit. Ferner Aga Nujan (?) 3 Min., Ghulam Parmak, 1019 (?) 11 Min., Fadl Ali, 1140 n. H. 22 Min.

Digitized by Google

und ein *unbekannter* Maler (s. Kat. p. 34ff.), Fadl Ali, zeichnet sich durch helle Farben aus und durch kräftige breite Zeichnung. Soviel sich nach dem Katalog beurteilen läßt, scheinen diese Künstler in Indien gewirkt zu haben.

p. 135, Zeile 10 von oben lies Nas*i*r ed din Schah statt Nas*r*.

p. 136, zweiter Absatz. In der muslimischen Kunst herrscht überhaupt das Flachornament vor.

p. 137, vierter Absatz. Das Pflanzenornament war zur Sassanidenzeit in Iran und dem Osten nie stark entwickelt, im Gegensatz zum Westen, desto mehr das figürliche Element, hanptsächlich das realistische Tierbild, weniger der Mensch im hohen Mittelalter. Die Arabeske dringt erst im 11. Jahrhundert in das iranische Gebiet über Mesopotamien. In der Seidenweberei wird die Gebundenheit der Musterordnung der Spätantike, die Flächeneinteilung durch Kreisfelder, allmählich aufgelöst im 14. Jahrhundert (cfr. Falke, „Seidenweberei", p. 97 bis 109). Die Gliederung der Flächen in geometrische Abteile stammt von der syrischen Antike her.

p. 138, zweiter Absatz. Die Dreiblätter sind typisch in Schriftbändern fatimidischen Ursprungs etwa um 1000 n. Chr. (vgl. S. Flury, „Schriftornamente der Hakim- und Asharmoschee", Taf. V, 1, und Abb. 61 und „Der Islam", Bd. IV, H. 4, 1913, p. 421ff. und 426 Abb. 2, „Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun"). Das spätantike Ranken- und Bandwerk wird zur Arabeske, den Hauptzierformen der westsarazenischen Kunst. In Mschatta, dem Omajadenpalast in Syrien (8. Jahrhundert), ist das Rankenwerk zwar noch antikisierend, aber bereits islamisch erdacht und empfunden. In den Stuckornamenten der Ibn Tulunmoschee zu Kairo, von 876—878 n. Chr., setzt die Arabeske ein, verwandelt sich die pflanzliche Form in die lineare stilistische Bildung. 100 Jahre später tritt das islamische Ornament selbständig und fertig auf (cfr. Falke, p. 109ff.).

—, Anm. 3. In den ältesten Koranen in Kairo erscheinen die rein persischen Flügelornamente (vgl. Moritz, „Arab. Paläogr.", Pl. 1, 2, 5). Dieses Motiv war in der frühen Kunst des Islam sehr beliebt (vgl. Taf. 93).

p. 139, dritter Absatz. Die große Palmettenblume der Sungzeit erinnert in ihrer Form noch an die naturfremde, naive, typisch persische Glockenpalmette der Sassanidenperiode, wie sie z. B. auf dem Löwenstoff im Vatikan zu sehen ist (Falke, Abb. 139).

p. 140, Anm. 2: Lies Hom*b*erg statt Hor*n*berg.

p. 141, zweiter Absatz. Dies häufigste Schema der Saumstreifen, das sich aus den Knopfreihenbändern Syriens gebildet haben mag, tritt in der Ornamentik der Buchmalerei stets ohne rundlichen Charakter auf und entartet mit der zunehmenden Flüchtigkeit der Miniaturisten immer mehr. Die Kreuze treten immer stärker hervor, werden immer größer, so daß die ursprüngliche antike Form sich nur noch ahnen läßt. Mitunter erscheinen so auch Wellenmäander an Stelle der degenerierten Knopfreihe (s. Taf. 104). Eine kleine Variante bietet auch der Koran von 1306 (Taf. 98), wo der Punkt zum horizontalen Strich wird. Das Knopfreihenband läßt sich nachweisen in frühen Koranen des 9. Jahrhunderts bereits, wie es in der Architektur der Ibn Tulnnmoschee erscheint, z. B. in Gipsschriftbändern (s. Flury, p. 425 u. 426, Abb. 1, 3, 4, ferner Herzfeld, „Genesis", p. 39, Abb. 2). In Samarra in der Stuckdekoration der Privathäuser aller drei Stile (Herzfeld, „Vorbericht", Taf. IV, VI, VIII) nnd an der Südwand der großen Bulkawarahalle (Taf. XI) und Privatgemach (Taf. XII). Dergestalt am Schiffe im Dioskorideskodex (cfr. Martin, Pl. 5). Es kann sich dies Schema in der Buchmalerei auch aus einer Doppelknopfreihe herausgebildet haben, wie sie die Wandfresken in Samarra umschließen (Taf. XIII). Übrigens leben in den

Digitized by Google

Koranen die scheiben- und rosettenförmigen Füllmotive fort, wie wir sie in den Gipsschriftbändern der Ibn Tulunmoschee sehen. Das Knopfreihenband, eckig gestaltet, ist im Dioskorides von 1223, im Mamelukenkoran von 1260, S. F. R. M., im Koran von 1306, Leipzig, bereits vorhanden.

p. 142. In den Demottebildern kommt das syrische Flechtband in locker gebundener Form vor, daneben das Schuppenband, ferner Reihen von ineinander verschlungenen Halbpalmetten. Die Zinnenkanten sind auch hier anzutreffen, aber ornamentaler als im Schahnahmé S. W. S. Wellenranken füllen die Fläche der Bänder mit Spiralen und Einkerbungen unterhalb der Türen (Taf. 24 u. 25).

p. 143, Zeile 18 von oben muß heißen: Tabḳat oder Tabaqat-i statt Tabḍat Nasiri.

p. 145, Zeile 15 von oben Taf. *105*, Abb. 3, statt *104*.

—, fünfter Absatz. Das Schema der Blüten- und Knospenreihung ist seit Urzeiten in Ägypten heimisch. Es tritt in vielen Varianten auch in der Ibn Tulunmoschee (9. Jahrhundert) auf (Herzfeld, „Genesis", cfr. auch Herzfeld, „Vorbericht", p. 22). Sehr reich sind sie in den Demotteblättern bedacht und stets voneinander verschieden (s. Taf. 12, 23, 29). Am reichsten Taf. 23, wo die Flügelpalmette abwechselt mit der bereits naturalistisch geformten Blumen-Ganzpalmette. — Als Wandschmuck dient ein auf der Spitze stehendes, aus der chinesischen Kunst entlehntes Quadrat mit Kufilettern (Taf. 15, Abb. 1) oder mit einem Sternmuster (Taf. 24).

p. 146, zweiter Absatz. In den Primitiven sowohl der westlichen wie der ostpersischen Schulen tritt bereits am Ende des 13. Jahrhunderts der *Tschi*, das taoistische Symbol der Unsterblichkeit, das in der Bagdadschule unbekannt war, stets als ein imposantes dekoratives Hauptstück im Bilde auf. Gebildet wird der riesige Wolkenkörper durch Dreipaß- oder Palmettenfiguren in der Form , wie sie sich am Dschu-i-Zepter befindet, dem Symbol des Glückes und langen Lebens, und das den Gatten und Freunden geschenkt wird, oder auch des Glückzeichens der Fledermaus. Es ist ein Wirbelornament, ein Teil des chinesischen Mäanders, dem Sinnbild des Donners (vgl. Hirth, Chinesische Studien). Diese Figur ist eine der beliebtesten in der Kunst Chinas. In der Porzellan- und Emailmalerei tritt sie aneinandergereiht als Blattbordüre auf oder im Quadrat angeordnet (cfr. Chinese art by Stephan Bushell, London 1906). Der persische Miniaturkünstler schmückt mit ihr, abwechselnd mit Anflösungen in Schneckenlinien oder in einzelnen Teilen die Wolkengebilde bis in das 16., sogar das 17. Jahrhundert noch. Aber schließlich ist er sich der ursprünglichen Gestalt und ihrer symbolischen Bedeutung nicht mehr bewußt, und er setzt unverstandene, entartete Phantasiekörper an ihre Stelle von rosetten- oder blumenartiger Gestalt (s. Taf. 74 gegen Taf. 84 des 16. Jahrhunderts). Dies bietet oft eine gute Handhabe zur Altersbestimmung eines Bildes. Für den mit der chinesischen Palmettenfigur geschmückten Tschi erfindet die starke und reiche Phantasie des iranischen Malers allerband Formen und Gestalten, und nur der mittelmäßige Künstler gestaltet ihn rein schematisch in seinen Kopien.

In der westlichen Schule des 13. resp. des 14. Jahrhunderts erscheint ein halber Riesenschwamm mit einem langen Ausläufer oder Arm, oder ein großer quer über das ganze Gemälde lanfender band- oder schlauchartiger Körper (Taf. 15 u. 16). Bald sind es lodernde buddhistische Flammen, das heilige Feuer, in dichten Gruppen, welche das Firmament der Bilder mongolisch-persischer Stilart des 15. Jahrhunderts beleben (Taf. 36 u. 37; cfr. auch Martin, Pl. 53) oder in halber Gestalt schneckenförmige Figuren, emailartig, äußerst kunst-

Digitized by Google

voll und dekorativ in Blau und Weiß auf Gold (Taf. 48) derselben Zeit, wie auch in ganzer Gestalt, mehrfach verteilt, enorm in S-Form (Martin, Pl. 61, St. P.) oder wie halbe Taschenkrebse mit zwei langen Beinen, schematisch rechts und links, im Bildhintergrunde gegenständig verteilt (Martin, Pl. 40).

In den ostpersischen weit stärker von Ostasien beeinflußten Schulen tritt der Wolkenschwamm noch auffälliger in der Bildfläche hervor, am seltsamsten im Mana'fi von 1295 (Martin, Pl. 21), in der Art einer großen indischen oder chinesischen Wunderblume mit Staubfäden und langen Fühlern. Wie ein Polyp umschlingt er dort den Baumast. Hier wird auch die Dreipaßfigur des Dschn-i als Füllornament des dnnklen Hintergrundes, in Schneckenlinien aufgelöst, benutzt. — Wolkenartig, den Himmel völlig einnehmend, zackig flammend, zeigt den Tschi Taf. 22, S. De., oder als große Schmuckstücke, broschenförmig in Schichten übereinander mit doppelter Dschu-i-Figur eng aufgereiht Taf. 27, S. De., Anfang 1300. Ähnlich als dichtes Wolkenheer um den Sinai gelagert im Dschami et tawwarikh von 1314 (Martin I, p. 25). — In der Schule von Samarkand, Anfang des 15. Jahrhunderts, gehen aus einer Reihe von aneinander gelegten chinesischen Dreipässen mit knopfartigen Füllornamenten 5 spitze Stoßzähne hervor und eine lange Schwimmflosse (Taf. 34), so daß hier das Tierhafte, Polypenartige, Phantastische noch mehr in die Erscheinung tritt. In der bei weitem künstlerischer und feiner durchgebildeten Heratschule hat der persische Maler mehr Kenntnis von den chinesischen Meisterwerken gewonnen und damit ein tieferes Verständnis für die Urform des Tschi. Fortan behandelt er das Himmelsornament lediglich als solches und darum viel weniger aufdringlich in die Augen fallend; 1440 n. Chr. noch in Mittelgröße kurz und gedrungen in Wolkenform (Taf. 51); dann bedient er sich derselben immer weniger. Oft wirkt es wie ein Nebelschleier im Gesamteindruck, in dem die Dreipaßfiguren sich schwach erkennen lassen. Behzad scheint ganz darauf zu verzichten in seinem Realismus, er macht sich los von Chinas Vorbild, ebenso Mirek. Ende des 15. Jahrhunderts schon haben sich an den Bällen bandartige Ausläufer angesetzt mit Verknotungen. Dergestalt zeichnet sie Sultan Muhammed gegen Mitte des 16. Jahrhunderts der große Künstler der Sefawizeit (Martin, Pl. 133). Entwickelter treten sie auf als die bekannten Wolkenbänder in der Ornamentik (cfr. p. 152), ein beliebtes Motiv. In den Miradschbildern sind die Bänder bereits früh anzutreffen, z. B. Paris B. N. suppl. turc 190, am meisten ausgebildet von 1436 n. Chr. an. In der mongolisch-persischen Schule, z. B. 1463 (Taf. 38) ist dies nicht der Fall. Dort eilt der Prophet durch dichte schwere Wolkenmassen. In der Täbrizer Schnle der Tamaspzeit dagegen werden die zarten Wolkenbildungen ebenfalls im erhöhten Halbkreis geführt, Wolkenband-ähnlich (cfr. p. 155, ferner Martin, Pl. 140, Miradsch von 1539).

In der Sefawizeit sinkt der Tschi immer mehr zum nebensächlichen Füllornament herab. Erst sind es noch zierliche, kleine runde Phantasiewölkchen im Gegensatz zur Sternform in der chinesischen Porzellanmalerei der Mingzeit. Über das ganze Bild sind sie verstreut bis zum Erdboden herab in den Randmalereien Anfang des 16. Jahrhunderts (Taf. 69 n. 70). Dann werden sie immer kleiner, lockerer, vereinzelter, schließlich zu Flocken und Tupfgebilden und verschwinden ganz. Sie werden ersetzt durch buntfarbige Horizontallinien (Taf. 177 u. 178).

Sollte vielleicht die Aufnahme des Tschi in die persische Buchmalerei auch eine magische Bedeutung haben, eines Talisman, der den Künstler gegen die Folgen des dogmatischen Verbots schützt und die Strafe: „Macht leben, was ihr geschaffen habt!" (Karabacek, Das angebliche Bilderverbot, p. 7).

Digitized by Google

Auch in dem Demottebild (Taf. 23) deckt ein Teppich mit zum Teil erhaltenem Rautenmuster und Kufibordüre den Fürstensaal.

p. 148. Von großem Reichtum sind die Textilmuster in den Demotteblättern, vor allem Taf. 23. Das Kostüm des langbezopften Herrschers besteht aus einem Mantel mit kreisgeschmückten Tirazstreifen. Am Arme weist das Tirazband schon das Kartuschensystem auf, wie an der Figur rechts mit Turban die Sternblume in einem Muster von Bandverschlingungen erscheint, das später so häufig in Titelseiten oder Kopfstücken der Heratschule anzutreffen ist (s. p. 151, Fig. 25). Über Tiraz-dekorierte Inschriftbänder — in Samarra wurde Stoffrest mit Tiraz des Kalifen al Mu'tamid gefunden — vgl. Karabacek, die persische Nadelmalerei Susandschird, Index zu mutharraz und thirâz; Papyrus Erzh. Rainer, Führer durch die Ausstellung, p. 227, No. 849. Das Gewand von Schah Guschtasb ist mit einem Sternmuster geschmückt — das bekannte antike Sternmuster der Bagdadschule tritt hier in den Demotteblättern nicht mehr auf, dagegen Quadrate mit Doppelstreifen, die eine Figur umschließen, die unter die p. 127 aufgezählten fällt und wohl auch der Ornamentik Chinas entlehnt ist. Die Kleidermuster der anderen Personen zeigen ein Dessin von verschiedenen kleinen Blumenbuketts, sowie das auch in dem Schahnahmé S. W. S. und dem Dschami et tawwarikh R. A. S. von 1314 (Martin, Pl. 30) häufig auftretende großblumige Muster mit Blattwerk in Gold auf dunklem Grunde, blau, schwarz oder umgekehrt auch in rot (s. Taf. 21 Figur rechts und Taf. 17 u. 18). Im Kodex der R. A. S. erscheint als Brustschmuck auch der Tschi in dichten Gruppen. — In den Querstreifen der Türvorhänge unterbrechen Kreise mit den bereits besprochenen Wirbelrosetten — sie werden umgestaltet in ein im Kreise geflochtenes Band im Koran von 845/1442 (Taf. 107) — das bekannte mongolische Blumenmuster mit fünfblättrigen Blüten, oder Kreise mit großen vielblättrigen dekorativen Päonien teilen den breiten Schmuckstreifen am großen Thronvorhang in einzelne seltsame rhombische Figuren mit großen spitzen Blättern.

p. 149, Zeile 7 von unten. Das weiße Band, das die Bordüren durchzieht, ist das sogenannte syrische Band.

p. 150, vorletzter Absatz. Dieses emailartige Dekor von akanthusartigen Palmettenfiguren ist doch häufiger anzutreffen und zwar schon in frühen Koranen (cfr. auch Taf. 103 u. 104, Anfang des 14. Jahrhunderts).

p. 152, erster Absatz. Das Motiv der in Tier- und Menschenköpfen endenden Kreisranken ist jedenfalls irakanischen Ursprungs, so auf einer Glasflasche Br. M. aus Irak, Anfang des 13. Jahrhunderts nach Schmoranz (Falke, Abb. 164, 165, s. p. 105).

p. 158, vorletzter Absatz. Auch sawar-i hu kommt öfters vor, z. B. el abd Behzad, S. Kev., Anthologie von 930/1523. Auf derselben Miniatur steht noch amal-i ustad Behzad. Danach ist der Unterschied zwischen originaler und fremder Signatur gegeben. Der Künstler verewigt sich selbst auf die erste Art neben Katib-i hu, die zweite rührt vom Kalligraphen her.

p. 159, Zeile 17 von oben. Der Buchbinder heißt Modschallid oder Sehaf, z. B. Maulana Sultan Mahmud, 16. Jahrhundert, S. Kev., oder Hasan ibn el Huseini Muhammed, S. Cochran N. Y., oder Mollah Mir Mohammed Sehaf von 1197/1783, S. W. S.

p. 160, Zeile 23 von oben. Von dem berühmten Naskhschreiber Jakut el Mustasimi, Schüler des Ibn Moqla und Kalligraph des letzten Abbasiden Mustasim billah besitzt S. Kev. eine Gedichtsammlung, kopiert von 680/1281 mit Siegel Jakuts, ferner einen Koran, und wahrscheinlich ist laut dem Katalog 1914 die Schrift eines Mihrab von Veramin, den Ali, Sohn des Muhammed, Sohn des Abu Tahir (663/1264) errichtet hat, von seiner Hand.

Digitized by Google

Der Kalligraph Abu Bekr ibn Jusuf ibn Saad kopiert eine muslimische Tradition, 684/1285, S. Kev.

p. 161, Zeile 19 von oben. Katibi, eigentlich Muhammed ibn-i Abdullah-i Nischapuri von Täbriz. Seine Gedichte zum Lobe von Schah Rukh und dessen Sohn Mirza Baisonghur mit 9 Min. S. Kev.

p. 162. Vielleicht von Maulana Azhar von Herat ein Nizami von 1580(?) mit 5 Behzadminiaturen, S. Cochran N. Y., S. Kev.

p. 163. Der Kalligraph Bajezid von Täbriz ist bekannt, S. Kev. von 831—878/1427—1473 für Sultan Ibrahim illuminierter Khamse des Amir Khosrau; in derselben Sammlung von Hasan, Sohn des Ahmed von Ardestan, kopiert ein Rumi von 886/1481. Über den Koran von der Hand des Sultans Ibrahim siehe auch p. 164 (cfr. Catal. Coll. A. Smith-Cochran, p. 172 ff., New York 1914).

p. 164, vorletzter Absatz. Na'im ed din von Schiraz kopiert Nizami von 853/1450 mit 31 Min., S. Cochran, N. Y., Cat. Abb. p. 54 (cfr. Nizami von 1501, Sachau u. Ethé, Cat. pers. Mss. Bodl. Lib. col. 490, No. 587).

p. 165, Zeile 7 von oben. Von Abd el Karim von Khwarezm, Sohn des Abd er Rahman (nicht Rahmam) und Bruder des Abd er Rahim (von letzterem Rieu suppl. p. 188, No. 288), gleichfalls ein Dschami kopiert in der Zeit zwischen 1463 und 1479 mit 16 Miniaturen, S. Cochran, N. Y., Cat. p. 141.

—, zweiter Absatz. Von Sultan Ali el Meschhedi, dem großen Nastalikschreiber, signiert die 40 illuminierten Hadis von 886/1481 S. Kev.; von Sultan Mohammed Nur kopiert Schah und Derwisch von Halali mit 2 Min. von 945/1538 u. von 930/1524 Nizamiteil S. Kev., ferner ein Divan des Mir Ali Schir Newai von 905/1499 Herat mit 15 Miniaturen und ein Nizami von 931/1525 mit 15 Min. von Mirek, S. Cochran, N. Y.

p. 166, vorletzter Absatz. Von Schah Mahmud soll die Inschrift auf einer Miniatur 9 fol. 213a des eben erwähnten Nizami, S. Cochran, herrühren (cfr. Cat. p. 66). Vielleicht aber ist sie von Sultan Mohammed Nur, dem Schüler und Sohn Ali Meshhedis (s. dagegen unten), der hier auch als Kalligraph auftrat (cfr. p. 61). Schah Mahmud el Nischapuri zeichnet mit Katib-i hu vor 930/1523 eine Anthologie, S. Kev. Von Mahmud ibn-i Nizam ed din ist ein Bostan von 921/1515 mit 4 Min., ferner kalligr. Blatt, S. Kev.

p. 167 unten, Aufzählung. Eine Miniatur Behzads in einer Schemse, S. Kev. (cfr. Nachtrag zu p. 113, s. auch Cat. Kevorkian 1914, No. 95, Scheich Sadi unter einem Baume und Tanzgesellschaft). — Fein und klein signiert sind 5 Miniaturen des Nizami, Haft Paikar, S. Cochran, N. Y. (cfr. Cat. p. 72). Wohl auch hier sind die Bilder erst in das Buch 988/1580 eingefügt.

—, Anm. 3. Mus. statt Mas.

p. 168, Anm. 3. Muß heißen: Martin, „Painting" II, Fig. 28. Alle diese Bilder sind der späteren Uzbeghenzeit zuzusprechen wegen ihres sprechenden Gesichtsausdruckes. Sambon besitzt dagegen einen Hafiz von 916/1510 mit signierten Bildern von Scheichzadé und Sultan Muhammed. Catalogue Vente Sambon, Paris 1914, p. 49 eine Moscheescene von Scheichzadé und Min. pers. 95. S. Kev. besitzt Jusuf und Suleikha von 973/1565 mit 5 Min. von Mahmud signiert, beschr. Cat. 1914, No. 289 (s. auch Taf. 138). Ist Martin Pl. 136 wirklich von Mirek, dann hätte die Bocharaschule schon früh die westliche im Ausdruck übertroffen.

p. 169, erster Absatz. Von Abdallah, junger Prinz mit Blume in der Hand und Vornehmer im grünen Turban, S. Kev., laut Katalog 1914.

Digitized by Google

p. 169/170. Zu *Mirek* s. Cat. 1914, S. Cochran, N. Y., p. 63ff. Nizami von 931/1525 mit 15 Min. von Mirek. Der Künstler lebte demnach 1475—1545. Er begann sein Werk in Herat in Behzads späteren Tagen. Leider wird nicht die Quelle angegeben, auf der diese Daten fußen, wahrscheinlich Martin I, p. 52. Von Aga Mirek eine Einzelminiatur Leila und Madschnun und Ms. Jusuf und Suleikha (Dschami) von 926/1519 mit 4 Min. (?), S. Kev.

p. 170, Zeile 2 von unten lies: Moha*mm*ed statt Moha*m*ed.

—, Anm. 2. Ali *ed* din statt e*t* din.

p. 171, vorletzter Absatz. Von Muhammed Kasim-i Schadischah Bostankopien von 930/1523, und zwei undatiert, eine mit 2 Vollbildern von Behzad (?), S. Kev.

p. 172. Mir Ali el Katib ist doch wohl derselbe wie Mir Ali II. S. Kev. zeichnet Muhammed Baqir ibn-i Mir Ali el Katib el Huseini ein „Leila und Maschnun" von Hatifi um 952/1545. Danach war also Baqir der Sohn des berühmten Kalligraphen Mir Ali II. (s. p. 171).

Von Mir Ali el Huseini, genannt Meschhedi, von Herat ein Dschami von 930/1523 mit 3 Min., S. Cochran, N. Y., und eine Auswahl aus dem Methnewi desselben Jahres, S. Kev. Ein Beweis von dem Fleiß des berühmten Kalligraphen. Seine hervorragendsten Schüler sind: *1.* Sultan Muhammed Nur, Sohn des Maulana Nur allah (Habib es sijar, vol. 3, p. 350). *2.* Sultan Muhammed Khendan (s. beide p. 165), geb. 845/1441, S. Kev. von 930/1524, im Alter von 85 Jahren. *3.* Muhammed Kasim-i Schadischah, Sohn des Ishaq esch Schihabi el Herewi (s. p. 164, 171 n. 180). *4.* Khadsche Mahmud Sijawuschani (bin-i Ishaq Sijawuschani) Safernamé von Hatifi von 927/1520. Zu trennen sind Mahmud ibn Ishaq esch Schihabi (p. 164) und Khadsche Mahmud Sijawuschani bin-i Ishaq Sijawuschani. Die drei ersten Schüler wirken vereint an einer Schemse (Kalligr. Sonne), S. Kev von 930/1524.

Wie es scheint, waren die Kalligraphen bisweilen sehr einseitig, so kopiert Kasim Schadischah meistens den Bostan von Sadi, wie Mohammed Nur den Nizami.

Erwähnt sei hier noch Lutfullah, Sohn des Habib ullah, Kopist eines Schahnahmé von 912/1506, S. Kev. (s. p. 203), sowie Ahmed ben Schehab ed din Herati von 907/1501, S. Zander.

p. 173. Ist Mollah Ali Azghar derselbe wie Monla Ali, der Jüngere? Ein Maler und Beamter im Atelier des Schah Tamasp (cfr. Menâkib-i hünerweran l. c. fol. 59 recto ff. — Habib l. c. 260).

p. 175. Von Sultan Mohammed in der S. Kev. ein königliches Pferd und Trainer (s. Taf. P), Besuch von Schah Tamasp bei dem Eremiten, ein Diwan des Hafiz von 938/1531 mit 5 Min. und ein Diwan Schahi mit 2 Vollbildern, aber alle nicht signiert.

Von Muhammed el Ghawami Schirazi sind Miniaturen erhalten S. Kev., eine Jagdszene, ferner mehrere im Kunsthandel, S. Kel. (?). In der S. Cochran, N. Y., nennt sich als Schreiber des Dschami mit 4 Min. im Kolophon Muhammed Qiwam von Schiraz. Dieser Kalligraph bevorzugt Dschami, den er 1556 zweimal überträgt (cfr. Sachan u. Ethé, Cat. of pers. Mss. in the Bodleian Library, No. 895, 898, 905). Wahrscheinlich ein und dieselbe Person.

—, Zeile 3 von unten: Mahkzen el As*r*ar statt As*v*ar.

p. 176, Zeile 11 von oben. Von Ustad Murad ein Löwe und Blumenstück mit Siegel von Schah Abbas I. S. Kev.

—, zu Anm. 3. Von Farukh beg, der in Indien tätig (cfr. Martin, „Painting", Pl. 84 l. u. p. 128) das Porträt „Murad, der letzte Akkojunli, signiert Behram oglan", S. Louvre. — Br. Mus. Babername, Rieu. or. 3714 u. or. 4615. — Razm Namé 8037. Akbarnamé J. Mus. u. S. Dyson-

Digitized by Google

Perrins, 3 Min. Sollte Farrukh beg der Nasenmaler der V. G.-Bilder aus dem Schahnahmé sein (cfr. p. 189)?

Das türkische Löwenbild von Murtiza Kuli Schamli (Damaskus), S. Kev., sei hier noch erwähnt (s. a. Taf. 154).

p. 178, Zeile 4 von oben: Lies p. *176* statt *175*.

p. 179, Zeile 23 von oben: Tohfet el *Ahrar* statt *Ahra'r*.

—, Zeile 17 von unten. Muhammed Husein nicht zu verwechseln mit dem Kalligraphen des 17. Jahrh., Kopist eines Wassaf von 1077/1666, S. Kev.

p. 181, Zeile 2 von oben. Muß heißen: Schüler von Schihabi von Balkh (Schah Husein), Schüler von Ishaq Schihabi, bezeichnet.

Mohammedi wird auch als Ustad von Merw bezeichnet, S. Kev., Sufi-Derwische im Tanz, mit Siegel von Schah Abbas I. Von Mohammedi B. N. suppl. pers. 1572 (Martin, Pl. 103). — Eine Bergziege „von dem einfachen Mirza" signiert, „für meinen Onkel, das Licht meiner Augen", 17. Jahrh., S. Kev. Verbirgt sich ein Prinz oder Beamter unter diesem Inkognito?

—, Zeile 13 von unten. Es muß heißen: was *ganz* gut der Zeit nach möglich wäre — anstatt *nicht* gut.

Riza Abbasi zeichnet das Porträt des verstorbenen Mohammedi (Martin I, p. 122).

p. 182, Zeile 20 von oben. Von Mohammed Sadik ibn Hafiz Ibrahim ein Schahnahmé von 1032/1622, Hygiene-Mus. Dresden, geschrieben und gemalt; mutet indisch an (s. p. 132.)

p. 184, Zeile 12 von unten. Es muß heißen: Add. 23609 fol. *116* statt *11b*.

p. 185. Sehr zu bedauern ist, daß Karabacek in seiner Abhandlung Riza Abbasi, Wien 1911, nicht die Liste der „Nas'ch-Talik-Schreiber mit dem Namen der ausschließlichen beruflichen Maler und Kalligraphen", p. 22, der St. Petersburger Sefidengeschichte, wiedergegeben hat oder p. 4 den Passus des Habib über Ali Riza-i Abbasi. Er hätte der Kunstforschung damit sicher einen größeren Dienst erwiesen.

Der Sohn wohl desselben Scheich Abbasi (um 1071/1660, S. De.) ist der Maler Ali Naqi, der 3 Miniaturen des Firdusi von 1663 signiert und 1104/1692 datiert (S. Cochran, Cat. p. 34ff.), daher wahrscheinlich nicht 1014/1605 zu lesen. Die Miniaturen werden oft bei einer Neufassung — hier von 1255/1839 — eingefügt.

p. 187, Zeile 3 von oben. Man könnte vielleicht auch lesen — Und dies Porträt gelangte vor — 1084, wie er im fränkischen Auftrag einen Christen zeichnet, dann aber fehlte das Nun.

Mehrere für die Rizafrage interessante Dokumente besitzt die reiche Sammlung von Kevorkian, dem ich die Zusendung mehrerer Photos verdanke. Zuerst ein Diwan. Dort ist verzeichnet, Cat. New York 1914, No. 328: „Vollendet ist die Übertragung des Diwan von Hafiz am 10. des Monats Radschab im Jahre 1025—1616 von dem sündigen Diener Ali Riza. Möge Gott seine Sünden vergeben!" Die beiden Miniaturen, zwei Jünglinge, die den Hafiz studieren, und eine junge Dame, welche einem Jüngling Wein reicht, nimmt der Katalog von demselben Ali Riza an. Leider sagt er nicht, ob sie signiert sind, wahrscheinlich nicht, höchstens mit Riza. Wir hätten hier also eine frühe Signatur des Kalligraphen und datiert. Die Unterschrift im Autographen Gulistan-Kodex, Dorn 14 (No. 18), fol. 98 r (cfr. Karabacek, Riza Abbasi, p. 40ff.), mit Ali Riza sowie im Moraka-Album, Dorn 9 (No. 3), mit Ali Riza el Abbasi, beide in der Kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg, sind ohne Jahresangabe, während Rieu p. 782 mit Ali Riza el Abbasi 1022/1613 verewigt ist. Ein Porträt, S. Kev., des Mir Kemal ed din Husein, des Predigers, zeigt die

Digitized by Google

Signatur: „Gemalt von Riza Musawwir." Dies undatierte Blatt ist mit dem Siegel des Schah Abbas I. versehen, muß also aus seiner Zeit stammen. Beiden Kevorkian-Bildern fehlt der Titel Abbasi. Wir finden ihn Cat. No. 98 derselben Sammlung, „einer Wildnisszene aus Leila und Madschnun im Behzadstile (s. Taf. R.) mit der Bemerkung: „Am Mittwoch den 12. Tag des Rabi el awwal 1028 (27. Dez. 1618) ist diese Zeichnung vollendet von dem demütigen Riza Abbasi." Also ein frühes Bild der Kopierzeit bereits mit dem Titel Abbasi wie S. De. desselben Jahres. Drei andere Zeichnungen, eine Dame mit Flasche und Becher, ein Jüngling samt Lehrer und ein Prinz mit Dschibbé, dem Reiherstutz, S. Kev., sind sämtlich mit Riza Abbasi signiert. Letzteres Bild trägt den interessanten Vermerk: „Diese Beischrift wurde verzeichnet von der Hand Sr. Exzellenz, dem Sejid ed din Muhammed dem erfahrenen Kalligraphen." Hier haben wir also den Namen eines der vielen Sammler und Leute, welche die Bilder von Riza mit Signaturen versahen. Rizas Bilder sind hauptsächlich datiert von 1002/1593—1050/1640 (?):

1002/1593	S. V. G.	1041/1631	S. De., S. V. G., St. P.
1007/1598	S. F. S.	1042/1632	St. P.
1022/1613	Br. M. } Kalligr.	1043/1633	St. P.
1025/1616	S. Kev. }	1044/1637	S. F. S.
1028/1619	S. De., S. Kev.	1048/1638	(?) V. G.
1035/1627	S. Vignier	1049/1639	(?) S. F. S. } cfr. Album.
1038/1629	B. N.	1050/1640	(?) S. F. S. }
1039/1630	S. F. S.		

p. 192, sechster Absatz. Mansur Nakkasch (Nadir ul Asr') wird neben Farrukh, p. 176, Anm. 3, im Ain-i Akbari des Abul Fadl genannt: Br. M., Rieu suppl. 75.

Erwähnt sei hier noch der Maler Ali Kuli, von dem 1059/1649 ein grüner Vogel auf einem Baum mit Siegel von Schah Mahmud, S. Kev. Ein Künstler gleichen Namens Ali Kuli beg Musawwir mit Bild der Kazimaim-Moschee Rieu, suppl. 412 XIX, wohl des 19. Jahrhunderts (?).

Der Maler Schah Kasim hat bereits etwas Indisches in seiner Zeichnung der Profile (cfr. Taf. 88, Abb. 1).

p. 193, Zeile 14 von unten. Der Cat. S. Kev. bringt No. 149 einen jungen Prinzen mit Poeten von Mohammed Ali signiert und 950/1543 datiert, wohl ein Versehen von einem Jahrhundert.

p. 194, fünfter Absatz. Von Melik Husein ein Porträt von Abbas I., S. Kev. — Von Kalidah Mir Ali von Bochara Schrift auf Fahne von 1052/1640, ebenda, während ein Muhammed Dschan Nakkash Kaschi, ein Fayencemaler den Diwan des Mirek kopiert (Br. M. Rieu 322). Ein Buchbinder und Kalligraph Hasan ibn el Huseini Muhammed, wohl derselbe wie von Larissa S. Cochran, N. Y., von 1020/1611. Ein indopersischer Maler zur Zeit des Schah Aurengzib (1659—1680), ein Freund von Manucci, dem Geschichtsschreiber von Mongolisch-Indien (übers. von G. W. Irvine, London 1906, cfr. I, p. 54), ist Mohammed Selim. Mehrere signierte Miniaturen im Khamse des Amir Khosrau, S. Cochran, N. Y.

p. 195, Zeile 7 von oben. Wahrscheinlich sind von Sch'afi S. Sarre (cfr. Kunst und Künstler 1910, p. 47 u. 48). Hier ist doch wohl el abd und nicht Abbasi zu lesen (E. Mittwoch, „Der Islam" II, H. 2/3, p. 208).

p. 196, Zeile 9 von unten. Aga Mohammed Ibrahim vielleicht derselbe wie Aga Ibrahim von Täbriz. „Tänzerin", 17. Jahrhundert, S. Kev. Muhammed Musawwir signiert 1112/1700, den Tatarengesandten nebst Familie cfr. Martin, Pl. 167, B. N. suppl. pers. 1572. Derselbe B. N. suppl. pers. 1122, fol. 1. Der Maler Abdullah, 19. Jahrhundert, zeichnet Tier-

Digitized by Google

szenen für den Bruder Muhammed Tahir, S. W. S. Ein Porträt von Nadir Schah, S. F. R. M. ist signiert: „Werk des Khirkaw Muhammed Pinah" von 1126 oder 1226 n. H. (?).

p. 197, erster Absatz. Von Mirza Baba ein Porträt von Nasir ed Din Schah, Rieu suppl. 412, III und XVIII Zeichnung in Renaissancestil. Hier noch XIII Schwarzweiß-Zeichnung von Asad ullah Khan Ghaffari Kaschani von 1283 n. H. Wohl derselbe wie Mirza Abul Hasan Khan Ghaffari aus Kaschan. IV Porträt des Nasir ed din Schah von Muhammed Isfahani 1272 n. H. (s. Taf. 184, Bettler).

p. 198. Akbar ließ seine Künstler europäische, ihm von den Gesandten geliehene Bilder kopieren und freute sich, wenn sie besser gelangen als die Originale. Vgl. auch indische Maler, Rieu suppl. 385. Dort von muslimischen Künstlern genannt: Ibrahim Kahhar und Mukhlis sowie der bereits erwähnte Mansur Nakkash und Farrukh. Von indischen Malern, S. Kev., Kanha und Ikhlas, Manuher von 1051/1642, sowie Miskina und Behwami, sowie Kopie eines Kalligraphen Muhammed Jusuf in Hadschipur von 991/1583. — Von Basawan, dem Hofmaler Akbars sind neben Taf. 194 noch Miniaturen im Akbarnamé, I. M., und Razmnamé in Indien, Dschaipur (cfr. Martin I, s. 127). Nach dem Aïn-i Akbari war er „ein ausgezeichneter Künstler im Malen des Hintergrundes, in der Zeichnung der Gestalten und in der Farbengebung, auch in der Porträtmalerei und mehreren anderen Zweigen der Kunst, in solchem Grade, daß manche Kritiken ihn dem Daswanth vorziehen".

p. 200, Zeile 2 von unten. Schahime Muzahibb, der Maler aus Bochara, Martin Pl. 146 u. 147. Hier Figuren mit kleinen Kopftüchern (s. Taf. 75, ältere Schule).

p. 203, Zeile 3 von oben. Riza Musawwir Abbasi: *Abbas I.* statt *Abbas II.* Derselbe wie Aga Riza, vielleicht auch wie Ali Riza Abbasi der Kalligraph, tätig von 1002/1593 bis 1044/1634 (so zu lesen statt um 1040/1631 p. 202 unten, wo es ferner in derselben Zeile heißen muß: Maulana *Ala* beg statt *Ali* beg).

p. 203, Zeile 5 von unten. Muß heißen unter Kalligraphen: Muhammed *Mumin* el Huseini Arschi, gest. 1091, nicht *Muhsin*. Poet, cfr. Mir'at ul Alam. Sein Großsohn Abdullah el Huseini ut Tirmizi (Muschkin Kalam), Rieu, p. 154, Add. 7088, Poet um 1013 n. H.

Zur Maler- und Kalligraphenliste nach erhaltenen Werken:

Abu Bekr ibn Jusuf ibn Saad von 684/1285, Kalligraph.
Muhammed ibn Bedr el Dschadscharmi (Khorasan), z. Zt. Abu Saids, um 741/1340, Kalligraph und Poet.
Ahmed ibn Masud, um 814/1411, z. Zt. von Baisonghur, Kalligraph.
Bajezid von Täbriz um 831/1427—878/1473, z. Zt. Sultan Ibrahims, Kalligraph.
Mahmud ibn Mohammed ibn Jusuf et Tustari von Abarkuh, um 847/1443, Kalligraph.
Ahmed ben Mohammed von Täbriz, um 816/1413, Kalligraph.
Hasan, Sohn des Ahmed von Ardestan, um 886/1481, Kalligraph.
Muhammed el Aakamasati, gen. Behadurschi, um 1500, z. Zt. Sultan Husein Mirza Behadur Khan, Hofkalligraph.
Ahmed ben Schehab ed din, um 907/1502, Kalligraph.
Mohammed Kami aus Isfahan, um 915—34/1509—27, Kalligraph.
Muhamid ibn-i Nizam ed din, um 921/1515, Kalligraph.
Muhammed Baqhir ibn-i Mir Ali II. el Katib el Huseini von 952/1545, Kalligraph.
Schah Nasar Katib-i Dellemi, um 941/1534, Kalligraph.
Sultan-i Fukara
Mu'amma
Monla Ali, der jüngere, Maler (cfr. p. 201)
Muhammed el Ghawami von Schiraz, um 1550, Maler (cfr. p. 202)
} Kalligraphen z. Zt. von Schah Tamasp.
Schah Muhammed von Sabsewar, um 996/1588, Kalligraph.

Digitized by Google

Kasim Ali von Schiraz, um 988/1580, Maler (?) und Kalligraph (cfr. p. 200).
Mollah Mir Husein el Huseini et Katib, 16. Jahrhundert.
Muizz-ed din Muhammed el Huseini von Kaschan, geht nach Indien unter Abbas I., stirbt dort (cfr. Tahir Nasirabadi).
Muhammed Schah Darai von Lar um 1007/1599, Kalligraph.
Mir Kemal ed Din Ibrahim, um 1011/1602, Kalligraph.
Mahmud ibn Hadsch Muhammed in Schiraz, um 1012/1603.
Abdullah el Huseini ut Tirmisi (Mir Abdullah), um 1013/1604 (cfr. p. 203).
Muhammed ibn Mollah Mir el Huseini, um 1016/1608, Kalligraph, gen. Zerrin Kalam (Muhammed Husein von Kaschan).
Hasan ibn el Huseini Muhammed von Larissa, um 1020/1611, Kalligraph (Buchbinder).
Mahmud Said ibn-i Fakhr ed din Ahmedi Schirazi, um 1050/1640, Kalligraph.
Ali Kuli beg, 1059/1646, Maler (auch im 19. Jahrhundert?).
Ali Naqi, ibn-i Scheich Abbasi
Aga Najan
Ghulam Parmak
Fadl Ali
} Maler um 1104/1692.
Sejid Ali el Huseini ut Tābrizi, um 1073, 1075 n. H. (Dschawahir Rakam), Br. M. Add. 21 928, Rieu.
Bin-i Schems ed din Scheich Muhammed, um 1074—79/1663—69, Kalligraph.
Muhammed Husein, um 1077/1666, Kalligraph.
Mahmud Balschah, 17. Jahrhundert, Kalligraph.
Mir Sejid Ali Khan von Täbriz, Schreiblehrer und Bibliothekar von Schah Aurengzib, gest. 1094/1682.
Muhammed Kelime von Isfahan, um 1204/1790, Kalligraph.
Mohammed Ali, der Vergolder, um 1212/1798, Miniator.
Abdullah der Maler, 19. Jahrhundert.
Mirza Abdul Husein, um 1260/1844, Kalligraph.

Für das Literatur-Verzeichnis

Sachau, E., und H. Ethé, Catalogue of the persian, turk, hindostani and Pushtu-Mss. in the Bodleian Library, Oxford 1889.
Muqtedir, M. A., and E. D. Ross, Catalogue of the Arab. and Pers. Mss. in the oriental Public Library at Bankipore, 3 vols., Calcutta 1908—12.
Valentiner, W. R., The Cochran Collection of persian manuscripts, Bulletin of the Metrop. Mus. of art. 8, 80—86. New York 1913.
The Kevorkian collection, New York March-April 1914, with preface by Abr. Johannan & A. V. Williams Jackson.
The Cochran collection, New York 1914. A catalogue by A. V. W. Jackson & Abr. Johannan.

Zur Geschichtstabelle:

In China

Sui-Dynastie 581—617 n. Chr.
Tang-Dynastie 618—906 n. Chr.
Sung-Dynastie 906—1279 n. Chr.
Yüan-Dynastie 1280—1367 n. Chr.
Ming-Dynastie 1368—1643 n. Chr.

Digitized by Google

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

Walter Schulz, Zustände im heutigen Persien, wie sie das Reisebuch Ibrahim Begs enthüllt. Aus dem Persischen übersetzt und bearbeitet. Gr.-Oktav. XIX, 332 Seiten. Mit 1 farbigen Karte und 84 meist ganzseitigen Abbildungen. Leipzig 1903. Preis broschiert M. 23.—, in Ganzleinenband M. 25.—

Friedrich Sarre, Erzeugnisse islamischer Kunst (Sammlung F. Sarre) Teil I: Metall. Mit epigraphischen Beiträgen von Eugen Mittwoch. Quart. VIII, 82 Seiten mit 10 Tafeln und 54 Textabbildungen. Berlin und Leipzig 1906. Preis broschiert M. 12.—

— —, Teil II: Seldschukische Kleinkunst. Quart. VIII, 54 Seiten, 25 Tafeln in Lichtdruck und 38 Textabbildungen. Leipzig 1909 ..... Preis broschiert M. 20.—

F. R. Martin, Morgenländische Stoffe (der Sammlung F. R. Martin). Folio. 12 Seiten Text und 15 Tafeln in Lichtdruck. Stockholm und Leipzig 1897 ..... Preis kartoniert M. 20.—

— —, Stickereien aus dem Orient. Folio. 12 Seiten Text mit 18 Lichtdrucktafeln. Stockholm und Leipzig 1899 ..... Preis elegant kartoniert M. 20.—

— —, Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650. Folio. 10 Tafeln, III, 23 Seiten und 30 Abbildungen im Text. Stockholm und Leipzig 1899. Preis kart. M. 30.—

— —, Die persischen Prachtstoffe im Schloß Rosenborg in Kopenhagen. Folio. V, 14 Seiten mit 10 Textabbildungen und 9 Tafeln. Stockholm und Leipzig 1901. Preis kartoniert M. 20.—

— —, The Persian Lustre Vase in the Imperial Hermitage at St. Petersburg and some fragments of lustre vases found near Cairo at Fostât. Folio. 7 Seiten Text mit 5 Abbildungen und 5 Lichtdrucktafeln nebst Beschreibung. Stockholm und Leipzig 1899 ..... Preis broschiert M. 10.—

— —, Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. Folio. 74 Tafeln in Lichtdruck. Stockholm und Leipzig 1902 ..... Preis in Leinwandband M. 75.—

— —, Thüren aus Turkestan (der Sammlung F. R. Martin). Folio. 15 Lichtdrucktafeln mit erläuterndem Text von 13 Seiten. Stockholm und Leipzig 1897 ..... Preis broschiert M. 6.—

Digitized by Google

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

Sammlung Henri Moser-Charlottenfels. Orientalische Waffen und Rüstungen. Folio (42×52 cm). 45 Tafeln in Lichtdruck, davon 10 mehrfarbig. 18 Seiten einführender und beschreibender Text in deutscher, französischer oder englischer Sprache. In grüner oder blauer Leinwandmappe mit reicher Goldpressung (einem orientalischen Einband nachgebildet). Leipzig 1912 ..... Preis M. 300.—

Altorientalische Teppiche. Herausgegeben vom k. k. Österreich. Museum für Kunst und Industrie in Wien. Mit einem Vorwort des Herausgebers A. von Scala, Einleitung von Wilhelm Bode, Text von Friedrich Sarre. Groß-Folio (67×50 cm). 15 Seiten Text. 25 Tafeln in farbigem Kombinationsdruck ..... Preis in Leinwandmappe M. 600.—

The Yerkes Collection of Oriental Carpets. A limited de Luxe Portfolio containing twenty seven fecsimile reproductions in colour with critical text by John Kimberly Mumford. Folio (55×35 cm). 27 farbige Tafeln mit beschreibendem Text. New York und Leipzig 1910.
In Seidenmappe Preis M. 210.—

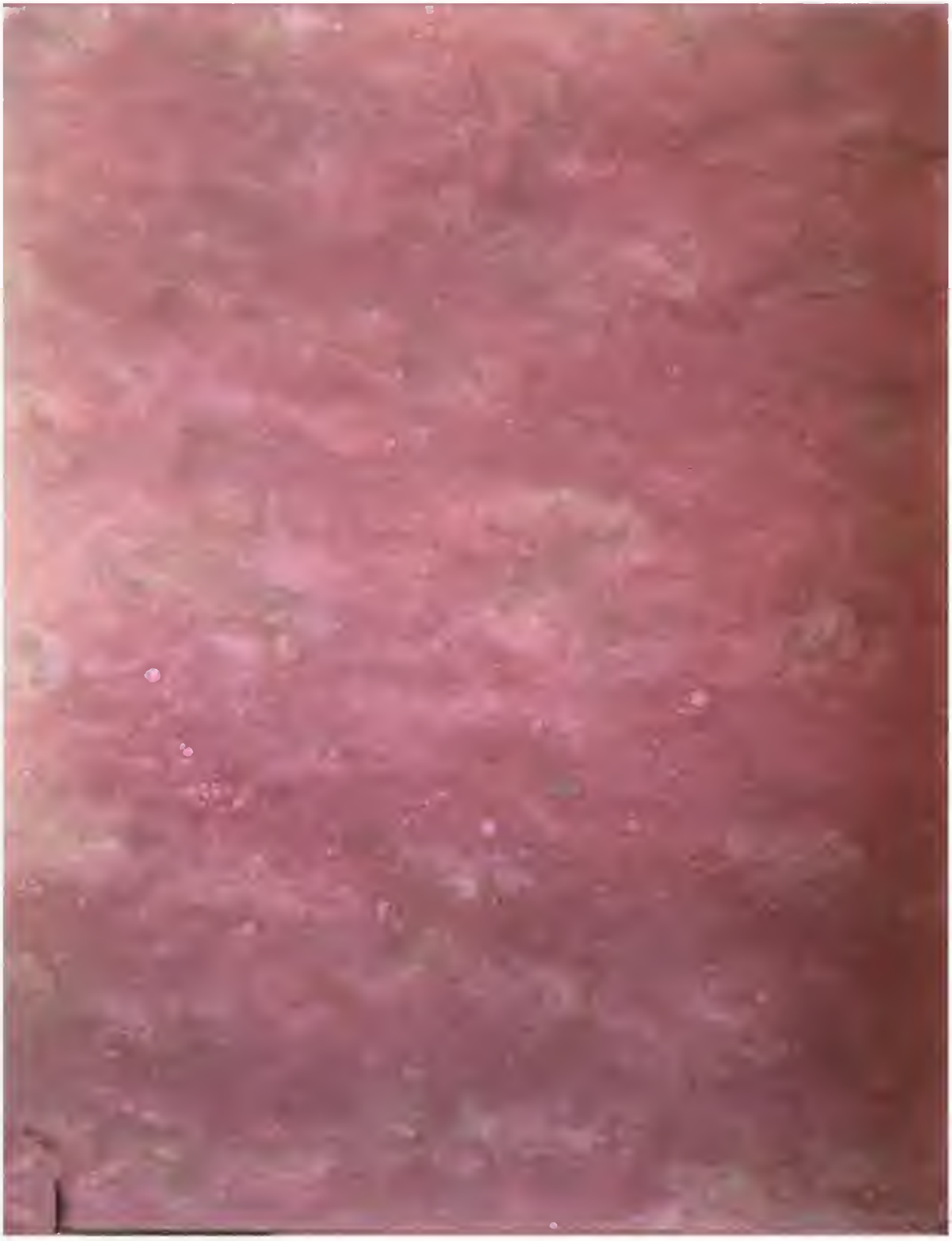
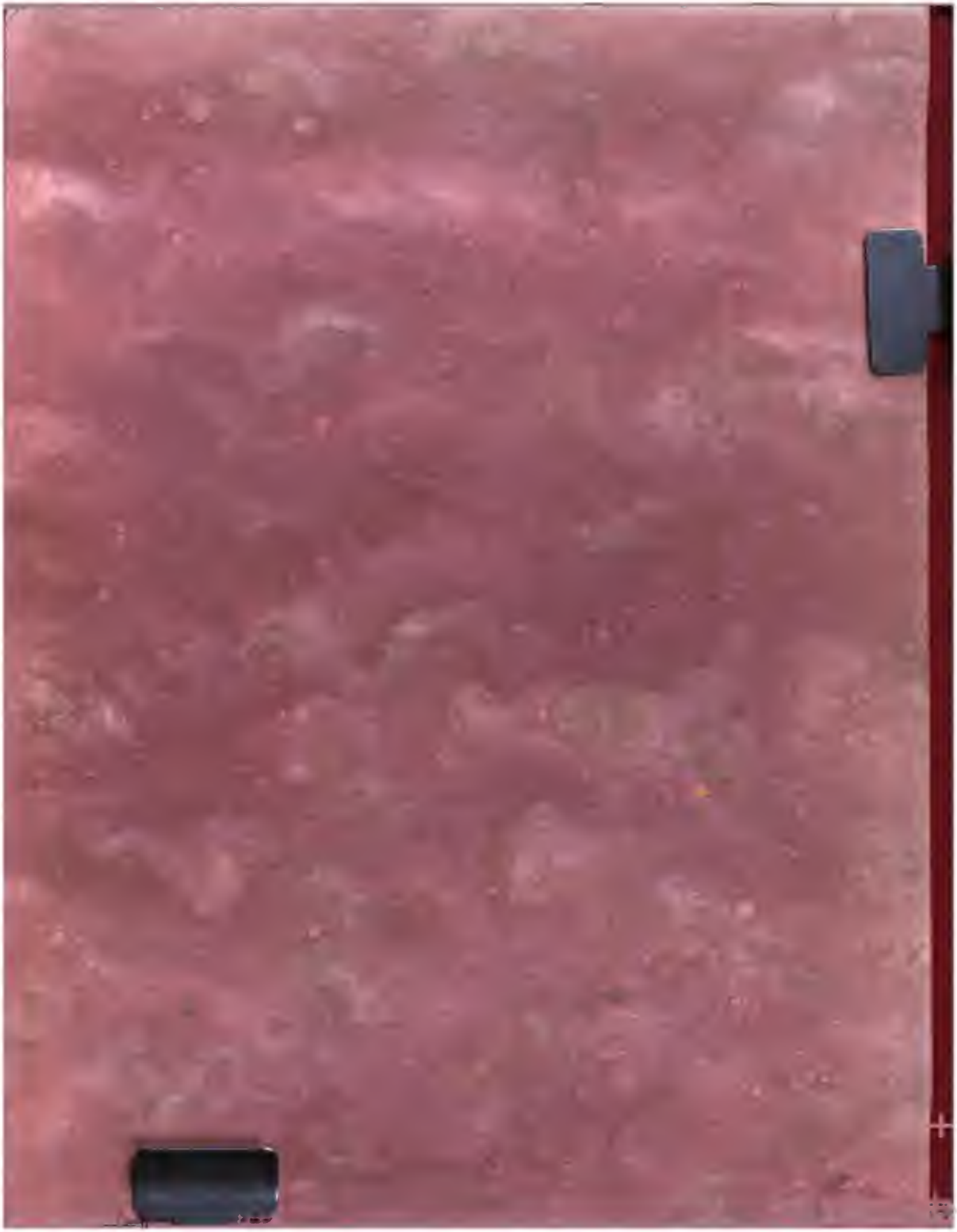
Rudolf Neugebauer und Julius Orendi, Handbuch der orientalischen Teppichkunde. Mit einer Einführung von Richard Graul. Oktav. XII, 246 Seiten Text, 153 Abbildungen, 16 farbige Tafeln, 12 Motivblätter, 1 Karte. Leipzig 1909.
Preis in elegantem Leinenband M. 20.—

Arabic Palaeography. A collection of arabic texts from the first century of the Hidjra till the year 1000 edited by B. Moritz. Groß-Folio. 188 Lichtdrucktafeln im Format 47×33 cm. Kairo und Leipzig 1905 ..... Preis in Mappe M. 145.—

Orientalisches Archiv. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens. Herausgegeben von Hugo Grothe. Quart. Band I (1910/11): 228 Seiten mit 232 Abbildungen im Text und auf 43 Tafeln. Band II (1911/12): 208 Seiten mit 219 Abbildungen im Text und auf 31 Tafeln. Band III (1912/13): 208 Seiten mit 249 Abbildungen im Text und auf 37 Tafeln.
Preis pro Band M. 30.—; gebunden M. 33.60

Die Bände enthalten wertvolle Beiträge hervorragender Orientalisten wie T. J. Arne, M. v. Brandt, A. K. Coomaraswamy, A. v. le Coq, Ad. Fischer, Victor de Goloubev, Corn. Gurlitt, Martin Hartmann, Georg Jacob, O. Jaekel, Julius Kurth, R. v. Lichtenberg, Theod. Menzel, Garrett Chatfield Pier, Walter Schulz, Jos. Strzygowski, G. Supka, v. Winiwarter, Heinr. Winkler, Ernst Zimmermann u. a.

Ernest F. Fenollosa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Ins Deutsche übertragen von Fr. Milcke. Durchgesehen und bearbeitet von Shinkichi Hara. Großoktav. XXXIX, 468 Seiten Text. 191 Tafeln (davon 15 mehrfarbig) mit 260 Abbildungen ..... Preis in 2 eleg. Halblederbänden M. 40.—

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

Digitized by Google